us Th.
3838.-1

Zopff

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Grundzüge
einer
Theorie der Oper.

Ein theoretisch-praktisches Handbuch

für Künstler und Kunstfreunde, Dichter und Componisten,

Sänger, Capellmeister, Regisseure und Directoren,

basirt auf

die Anforderungen der Gegenwart und auf zahlreiche in den

Text verwebte Aussprüche hervorragender Geister

von

Dr. Hermann Jopff.

Der Beruf des Künstlers ist ein hochernster,
weihevoller Beruf.
Die höchsten Interessen allein sind würdig,
Inhalt seines Schaffens zu sein.
Nur das darf ihn beseelen, worin die wahre
Bestimmung, die Würde des Menschen liegt:
das Göttliche.
Darum war die Kunst der Alten Gottesdienst.
In solchem Geiste allein wird
auch unsere Kunst eine wahrhaft sittliche.

Erster Theil: Die Production.

Leipzig.
Arnoldische Buchhandlung.
1868.

Digitized by Google

Digitized by Google

Sr. Hochwohlgeboren

dem General-Intendanten

der Königl. Preuss. Schauspiele

Herrn Botho von Hülsen

Kammerherrn S. M. des Königs v. Preußen, Major a. D.
und Ritter hoher Orden

in ehrerbietigster Hochachtung.

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniß.

Erster Theil. Production.

Seite

A. Inhalt. Wesen und Character der Oper 1
Bedingungen ihrer Berechtigung zum Kunstwerke . 8
Höhere Anforderungen der Gegenwart an den Inhalt 18
Inwieweit hat derselbe die Geschichte und das Leben zu berücksichtigen? 33

B. Form. Allgemeine künstlerische Anforderungen an ein dramatisches Kunstwerk (nach Hegel) 63
Formelle Anlage des musikalischen Dramas:
1. Dichtung. Soll sich der Componist den Text selbst dichten? 75
Wahl der Stoffe. Berücksichtigung der Lyrik . . 81
Allgemeine Erfordernisse des Textes 85
Technische Structur desselben Dialog. Melodram . 99
2. Composition. Befähigung und Berechtigung zur dramatischen Composition 125
Dramatische Gestaltung, Characteristik, Situation, Declamation 138
Musikalische Gestaltung. Sangbarkeit. Melodie, Fioritur 182
Formelle Anlage und Ausführung. Recitativ, Arie, Ensemble, Chor 197
Das Orchester. Characteristik und Anwendung seiner Tonfarben 242

Digitized by Google

Seite

Selbstständigere Verwendung desselben zur Vorbereitung und Ergänzung. Ouverture, Introduction, Entreact, Ritornell, Tanz, Marsch ꝛc. . . . 274
Komische Oper. Operette. Singspiel. 290
Die herrschenden Opernstyle. Das nationale Element 296
Rückblick und Schlußfolgerungen 329

Zweiter Theil. Reproduction.

Einleitende Worte über die Darstellung im Allgemeinen.

Der Gesang, 1) technisch, 2) musikalisch } betrachtet.

Die Declamation des dramatischen Gesanges.
Auffassung der verschiedenen Charactere.
Die Mimik des dramatischen Sängers.

Leitung und Pflege des Orchesters.
„ „ „ „ Chores und Ensemble's.
Pantomime und Ballet.
Scenerie und Ausstattung.
Regie und Verwaltung — Staat — Publikum.
Ursache und Abhülfe jetziger Zustände.

Die Nationaloper als Gemeingut des Volkes auf Grund der Intentionen Joseph II., v. Dalberg's und W. v. Humboldts. —

Digitized by Google

Quellen.

Von dem benutzten reichhaltigen Material über dramatische Musik mögen besonders dem Componisten hauptsächlich folgende Werke und Journale hiermit zu eingehendem Studium empfohlen sein:

Lobe, Compositionslehre B. IV;

Marx, Compositionslehre B. III und IV;

Wagner, Oper und Drama;

Berlioz, Instrumentation;

Allg. Berliner Musikzeitung von 1826—32, red. v. Marx*);

Fliegende Blätter für Musik;

Jahn, Mozart**);

Lessing, Dramaturgie; ꝛc. ꝛc.

Die meist reiche, vielseitige und höchst interessante Belehrung, welche er in diesen Büchern findet, wird seinen Gesichtskreis zuweilen auffallend erweitern und seine Umsicht, Routine und Anschauung sichtlich bilden und befestigen.

Nicht minder schätzbares Material gewährten außerdem:

Hegel, Aesthetik; Tieck, Dramaturgische Blätter; Breithaupt, Mithridates, nebst Briefen über alte und neue Tragödie, Rostock; Süvern, Wallenstein in Hinsicht auf griechische Tragödie, Berlin 1850; Bonafont, Kunstansichten, Leipzig; Herder, Ursachen des gesunkenen Geschmacks; Schiller, die Schaubühne als moralische An-

*) Sehr werthvoll auch für den Opern-Dichter besonders die Artikel über Spontini, Weber und Beethoven. Das einzige disponible Exemplar besitzt die königl. Bibliothek in Berlin.

**) Man studire nach den, B. IV im Inhaltsverzeichniß notirten Seitenzahlen der Rubrik: „Mozart der Künstler".

Digitized by Google

stalt; Leſſing, Laokoon; Wilhelm Meiſter's Tagebuch; Riccoboni, Schauſpielkunſt; Devrient, Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt; Hettner, Literaturgeſchichte; Brendel, Geſchichte der Muſik; Fink, Geſchichte der Oper; Marx, Gluck und die Oper; Lindner, die erſte ſtehende deutſche Oper; Reichardt, die deutſche komiſche Oper, Leipzig 1774; Reißmann, das deutſche Lied; Brendel, Muſik der Gegenwart und Zukunft; Marx, Kunſt des neunzehnten Jahrhunderts; Wagner, Kunſt und Revolution und Drei Operndichtungen; Alberti, über Wagner, Stettin; Griepenkerl, die Oper der Gegenwart, Leipzig; O. Lindner, Meierbeer's Prophet, Berlin; E. T. A. Hoffmann, Fantaſieſtücke; Rochlitz, für Freunde der Tonkunſt; Marpurg, hiſtor. krit. Beiträge, Berlin 1756; Aviſon, über den muſikal. Ausdruck, Leipzig 1715; Köhler, Melodie der Sprache; Pope, Essay of criticism; Rouſſeau, Dictionnaire de musique; Planelli, dell'Opera in Musica, Napoli 1772; Forkel, muſikal. krit. Bibliothek, Gotha 1778; Krauſe, von der muſikal. Poeſie, Berlin 1786;

ſowie eine große Zahl einzelner Aufſätze (oder Briefe) von Brendel, Marx, Gluck, Mozart, Liszt, Körner, Tieck, Gumprecht, Engel, Lindner, Kugler, Kahlert, Gleich, Münchenberg, Schucht, Schelle, Rammler, Bauer, Gottwald ꝛc. in den verſchiedenſten Leipziger, Rheiniſchen, Berliner, Londoner und amerikaniſchen Muſikzeitungen, in der Wiener Monatsſchrift (ſpäter „Recenſionen") über Theater und Muſik, in den Blättern für Muſik, den Anregungen für Kunſt ꝛc., der Theaterchronik, dem von Prutz redigirten deutſchen Muſeum, den Grenzboten, den Unterhaltungen am häuslichen Heerd, dem Archiv für vaterländiſche Intereſſen, der Voſſiſchen und Schleſiſchen Zeitung ꝛc. ꝛc. —

Längere Citate habe ich oft kürzer zuſammendrängen müſſen und erbitte für dieſe redactionelle Freiheit entſprechende Nachſicht.

D. V.

Digitized by Google

Vorwort.

So reich sich die Oper im letzten Jahrhundert entfaltet hat, so wenig ist bisher geschehen, eine Theorie dieses Gebietes auszuführen, welche die vielen verschiedenartigen Seiten desselben eingehend genug beleuchtet und zusammenfaßt. In historischer Beziehung ist bekanntlich sehr Verdienstliches geboten worden. Eine ganze Reihe mehr oder weniger umfassender Arbeiten tüchtiger Geschichtsforscher belehrt uns ausführlich über die gesammte historische Entwicklung der Oper. In theoretischer Beziehung dagegen ist mir bis jetzt kein, dieses umfangreiche Gebiet erschöpfender erörterndes Werk bekannt geworden. Gänzlich unbebaut geblieben ist dasselbe deshalb übrigens keineswegs. Im Gegentheil giebt das vorstehende Quellenverzeichniß deutliche Kunde von dem allmählich aufgespeicherten reichen Material. Etwas wirklich Concretes dagegen wurde noch nicht geboten. Ziemlich zerstreut gelangten hier und da in der Regel nur einzelne Gesichtspunkte zur Erörterung, und selbst auch mit den umfassendsten Kundgebungen, z. B. mit Richard Wagner's mehrfach hochwichtigem Werke „Oper und Drama", wurde noch kein eigentliches theoretisches Lehrbuch geboten. In

Digitized by Google

einem solchen jenes allmählich angesammelte Material möglichst geordnet und gesichtet zusammenzufassen, stellt sich daher als eine bisher noch ungelöste Aufgabe, als eine noch unausgefüllte Lücke in unserer Kunstliteratur heraus. Es mußte endlich einmal auch nach dieser Seite hin ein Versuch gewagt werden.

Wenn nun dieser erste Versuch noch nichts Vollkommenes, noch nichts allgemein Befriedigendes zu bieten vermag, so liegt das in der Natur der Sache. Der Vf., sich das Mißliche und Gewagte eines solchen keineswegs verhehlend, ist daher schon erfreut und befriedigt genug, wenn der seinige vorerst nur den Zweck erfüllt, Bahn zu brechen und anzuregen zu ferneren gediegeneren Arbeiten. —

Eine der ersten Anregungen (und zwar zum ersten Bande des vorliegenden Werkes) gab ihm die häufig von Dichtern aufgeworfene Frage: wie denn eigentlich ein Operntext abgefaßt werden müsse, — und zugleich die im Gefolge hiervon sowohl bei Dichtern als Componisten noch ziemlich oft auffallend verkehrten Ansichten und Forderungen in Bezug auf den Text. Wirft von jetzt ab ein Dichter obige Frage auf, so hat der Componist nur nöthig, ihm den ersten Theil dieses Werkes zu übergeben, in der Hoffnung, daß der Dichter alles zu seiner Orientirung Nöthige darin finden werde.

Fernere Veranlassung war die bedauerliche Wahrnehmung, daß ganz begabte Componisten aus Unkenntniß der dramatischen Erfordernisse häufig ganz nutzlos entweder ihre Kraft an schlechten Texten vergeuden oder eine ganz undramatische

Digitized by Google

Musik dazu schreiben und sich nach den unausbleiblichen Mißerfolgen schließlich voll Unmuth von dem ganzen Gebiete abwenden*).

Endlich trieb es mich, die bei der vieljährigen Leitung einer Opernschule, in der ich die erste Entwickelung mancher tüchtigen Bühnenkraft zu beobachten und zu fördern Gelegenheit hatte, gesammelten Erfahrungen im Interesse angehender Bühnentalente mitzutheilen. —

Soll aber ferner eine Theorie nur einigermaßen wirklichen Nutzen gewähren, so muß sie wie gesagt eine ausführlichere Uebersicht des gesammten Lehrmaterials enthalten, wenn auch nicht so eingehend, wie specielle Fachlehrbücher. Sie hat in Erwägung zu ziehen sowohl die ästhetischen Forderungen an

*) Uebrigens vermeine der angehende dramatische Componist oder Sänger noch keineswegs genug gethan zu haben, wenn er seine Leistungen genau nach den Verhaltungsregeln eines solchen Lehrbuches formt. Er bleibt trotz alledem noch immer in Gefahr, etwas total Unbrauchbares oder Undramatisches zu liefern, wenn er nicht zugleich einerseits spezifisch dramatisches Talent, andererseits aber hinreichende praktische Routine besitzt, die sich nun einmal nirgends anders als auf der Bühne selbst erlangen läßt und aus keinem auch noch so praktischen Lehrbuche allein gewonnen werden kann. Leider gestatten jedoch unsere Bühnenverhältnisse manchem Componisten überhaupt niemals, Erfahrungen zu machen. Wer nicht zugleich noch andere Hebel persönlicher Protection oder Stellung in Bewegung zu setzen vermag, der mag noch so dramatische und auf der Bühne wirksame Opern geschrieben haben, sie werden von fast allen Bühnen einfach überhaupt gar nicht erst angenommen und aufgeführt. Wenigstens hat ohne derartige Hebel so leicht keine Bühne den Muth, ein Erstlingswerk zuerst aufzuführen.

Digitized by Google

ein Kunstwerk als auch die technische*) und praktische Seite desselben. Nothwendig wird die Erwägung dieser Seite besonders dann, wenn die Technik bis zu einem solchen Grade von Vollendung entwickelt worden ist, daß es Zeit wird, ihre wahrhaft künstlerische Anwendung zum Bewußtsein zu bringen. Hierbei ergiebt sich als eine der wesentlichsten Aufgaben: den Formenapparat der Vergangenheit zu untersuchen und zu prüfen, welche ihrer Traditionen noch Lebensfähigkeit und Berechtigung für die Zukunft in sich tragen und welche dagegen sich überlebt haben.

Ewige unumstößliche Gesetze des ordnenden Geistes sind es, die allen solchen Prüfungen zu Grunde gelegt werden müssen. In solchem Sinne habe ich überall die Aussprüche unserer erleuchtetsten Geister an die Spitze meines Inhalts gestellt. Aber auch mancher weniger bedeutende Kopf hat im Wechsel der Zeiten einmal ein schlagend überzeugendes Wort dazu beigetragen, und so habe ich denn von Plato und Aristoteles bis zu Marpurg, Forkel ꝛc. manchen alten Herrn oder auch wohl manchen bedenklicherern Bücherfabrikanten hervorgeholt, um mir unbekümmert um seine sonstige Abgestandenheit oder Seichtigkeit durch Das, womit er einmal überraschend den Nagel auf den Kopf getroffen oder doch etwas wirklich Reelles ausgesprochen hat, solche Grundpfeiler ächten Kunstgeistes befestigen zu helfen.

*) Rammler wünscht schon 1756: „Es verdiente eine eigene Abhandlung von der vollkommenen Oper geschrieben zu werden, woraus der Poet, der Componist, der Decorator und der Balletmeister sich Lehren nehmen könnten."

Digitized by Google

„Die unausgesetzte Erinnerung an unverbrüchliche Gesetze (sagt O. Lindner) hat allerdings nie die Folge ihrer getreuen Befolgung. So kann man dieselben in Wahrheit vielmehr als Warnungstafeln betrachten, die doch dann und wann einen Einzelnen von Thorheiten zurückhalten und deren unausgesetzte Erneuerung nicht sowohl zur Verbesserung der Welt, als vielmehr zur Verhütung einer gänzlichen sittlichen Verkommenheit von Nöthen ist.“ Auch weiß Jeder, der sich nur einigermaßen Bühnenkenntniß erworben hat, sehr gut, daß dem praktisch Ausführbaren, der Möglichkeit und besondern Localverhältnissen auch von dem strenger denkenden Künstler Zugeständnisse gemacht werden müssen, wenn er es irgendwie vorzieht, in solchen Alternativen von zwei Uebeln das kleinere zu wählen.

Umsoweniger darf sich dagegen wahre Kunsttheorie gestatten, solche Concessionen irgendwie zu berücksichtigen. Sie hat vielmehr gerade deshalb umsomehr die unerschütterliche Pflicht: stets das Ideal unverrückt und ungetrübt im Auge zu behalten, den Lauen oder Verknöcherten für dasselbe zu erwärmen, den Schwankenden aber zu ermuthigen und zu stärken. Lediglich aus diesem Gesichtspunkte sind die hohen Forderungen dieses Werkes zu beurtheilen.

Bei solchen Gesichtspunkten übrigens, über welche noch Meinungsverschiedenheiten vorhanden, folglich die Acten noch nicht geschlossen sind, hat jedes theoretische Lehrbuch sicher die Pflicht, möglichst objectiv die einander gegenüberstehenden Meinungen sich aussprechen zu

Digitized by Google

lassen, damit sich der Studirende seine eigene darüber selbst möglichst selbstständig zu bilden vermag. —

„Es mag an sich besser sein (heißt es in W. Meisters Tagebuch), poetische Werke als eine Theorie, Aesthetik oder Kritik der Poesie zu schreiben. Wenn aber ein Volk, wie die neueren, durch classische Vorbilder in seiner Kunst gebunden und einem unnationalen Gesetze unterworfen ist, so wird es nur durch Aufstellung der Theorie frei und selbstständig. Allerdings darf die Theorie nicht abermals lediglich von Musterwerken abstrahirt, sie muß an ihrem Theile selbst Werk des Dichters sein; sie muß die Grenzen der poetischen Welt nicht da ziehen, wo der orbis veteribus notus endet: im Gegentheil, wenn sie aus dem Centrum des Schönen mittelst des Radius der reinen Phantasie die volle Sphäre gezogen hat, so bezeichnet sie in derselben das bisher Bekannte und deutet auf die großen, noch unbesuchten Räume daneben, wo für tausend poetische Niederlassungen noch Raum ist. Eine solche Kunsttheorie, von Zeit zu Zeit unternommen, ist eine Arbeit, die Niemand hinter eigentlich poetische Werke zurückstellen sollte."

Gran ist somit gewiß nicht alle Theorie, keinenfalls eine von solchen Intentionen beseelte. Im Gegentheil läßt sich mit Sicherheit behaupten, daß auch eine Theorie ganz erfrischend grün sein kann, sobald sie in dem befruchtenden Boden des Lebens wurzelt, sobald sie, wie ich dieß S. 33—59*) angestrebt, es unternimmt, „auf die großen,

*) Um übrigens den dort entwickelten Gedanken richtig zu erfassen und nicht etwa das grade Gegentheil von dem von mir ent-

noch unbesuchten Räume zu denken, wo für tausend Niederlassungen noch Raum ist.“ Dieses Leben mit all seinen Herrlichkeiten, mit seiner nie versiegenden Lust neben namenlosem Weh: das soll der erwärmende Hauch, die belebende Seele einer solchen Theorie sein; mit so mächtiger Theilnahme für immer vollere, schönere Entfaltung desselben soll sie den Künstler erfüllen, das er nichts Anderes mehr schildern mag als die Quellen menschlicher Lust und menschlichen Weh's, daß er nur noch darnach trachtet, durch solche Schilderungen seine Kunst zu erheben zu einer ihrer erhabensten Bestimmungen.

Erst dann, wenn solches Streben unter den Künstlern allgemeinere Wurzel gefaßt haben wird, kann sich auch für die Oper und somit auch für eine wahrhaft lebensfähige, fruchtbringende Theorie derselben ein festeres System bilden. Für jetzt lassen sich nur Grundzüge einer solchen aufstellen, und selbst diese werden vielleicht in der nächsten ereignißvollen Zeit noch so manchen Umschwung erleben.

Befinden wir uns doch bereits im Beginn folgenreicher

---

wickelten Ideale herauszulesen, ist es unumgänglich nothwendig, das ganze erste Capitel über den Inhalt ruhig und ohne Unterbrechung an sich vorübergehen zu lassen, weil dasselbe von Anfang bis zu Ende eine stetig auf einen Gesichtspunct hintreibende Entwicklung enthält. Herausreißen einzelner Sätze ist hier ganz unstatthaft. — Der kühle, berechnende Praktiker übrigens, dem es nur um formelle Belehrung zu thun ist, wie der schroffe Anhänger einer der zuweilen als unumstößliches Ideal hingestellten Meinungen thut besser, das ganze Capitel einfach zu überschlagen und sich sofort den folgenden rein sachlichen Abschnitten zuzuwenden.

Digitized by Google

Entwicklungen sowohl auf dem Gebiete der Kunst selbst, wo schon seit längerer Zeit die Gegensätze in offenem Kampfe, als auch sehr ernster social-politischer Regungen reifenden Bewußtseins, die nicht ohne wesentliche Rückwirkungen auf die Kunst, und zwar auf Entfaltung allgemeineren und directeren Einflusses der Kunst auf geistige Entwicklung, auf das Leben bleiben können.

Erst müssen jedoch die Menschen die sich selbst geschmiedeten Fesseln engherzigster Unnatur zerbrechen, ehe die Kunst, zumal die dramatische, wahrhaft umfassenden, rückhaltslos unmittelbaren Aufschwung zu nehmen vermag. Erst, nachdem sich die Nationen vor Allem eine Garantie ihrer wesentlichsten Lebensbedingungen geschaffen haben werden, wird sich die Ueberzeugung allgemein genug Bahn zu brechen vermögen, daß auch die Kunst eine dieser Lebensbedingungen in höherem Sinne und zwar in ganz wesentlichem Grade ist. Dann erst, nachdem ihre jüngsterschlossene neue Blüthe nicht nur unverkümmert durch das uns bevorstehende mächtige Wehen des menschlichen Geistes geblieben sondern vielmehr durch dasselbe erstarkt und gereift ist zu einem vielleicht noch ungeahnten Einflusse, dann erst wird die Kunst im Stande sein, eben diesen unmittelbaren, Geistesbewegenden Einfluß umfassend genug zur Entwicklung zu bringen als eine ihrer schönsten, segensreichsten Früchte.

Leipzig, im April 1868.

Der Verfasser.

Digitized by Google

Inhalt des muſicaliſchen Drama's.

Digitized by Google

Wesen und Character der Oper.

Bedingungen ihrer Berechtigung zum Kunstwerk.

Die Oper ist wohl das eigenthümlichste Product, welches je aus der Vereinigung verschiedener Künste hervorgegangen ist.

Das Schauspiel einerseits behält trotz aller Idealisirung doch immer noch einen großen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich und darf daher unbedingt die Berechtigung beanspruchen, uns Bilder des *wirklichen* Lebens vorzuführen.

Der Gesang an und für sich andrerseits ist Ausdruck *wirklicher* Empfindungen, und seine höhere künstlerische Gestaltung und Bereicherung bleibt schließlich eine nur idealere Art von Gefühlsergießungen, welche jedoch stets aus dem wirklichen Leben hervorquellen.

Dagegen die Vorführung gesungener Handlungen oder richtiger: der durch eine fortlaufende Kette *wechselnder Handlungen* hervorgerufene *gesungene Dialog* — die Vorführung von Vorgängen, welche keineswegs als für bloße Gefühlsergüsse bestimmt und angelegt angesehen werden können — ist so gänzlich aller Wirklichkeit und Wahrscheinlichkeit zuwiderlaufend, daß ein ziemlicher Grad von williger Phantasie und idealisirender Empfänglichkeit dazu gehört, um den seitens unseres Verstandes an sich ganz wohl gerecht-

Digitized by Google

fertigten Protest gegen das „Unnatürliche" der Oper zu beschwichtigen.*)

Ist aber die Oper deshalb eine unberechtigte Kunstform?

Keineswegs. Die Kunst hat es ja nicht mit dem Wiedergeben von Wirklichkeit, sondern vielmehr von Wahrheit zu thun.

Die Wirklichkeit, weil sie größtentheils aus dem sogenannten Alltäglichen besteht, umfaßt und enthält so viel Unschönes, Prosaisches, Undramatisches, daß alle Künstler, die den bedeutenden Unterschied zwischen Wahrheit und Wirklichkeit übersahen und sich einseitig gewissenhaft dem Darstellen der Wirklichkeit widmeten, dadurch ihre Werke unvermeidlich zu abschreckend nüchternen Producten verzerrten.

Zur Vermeidung solcher Verirrungen ist daher Idealisirung der Wirklichkeit unabweisbar erforderlich.

So gewiß aus dem Leben gegriffene Wahrheit Hauptbedingung jedes Kunstwerkes, so unzulässig ist dieselbe ohne Schönheit und Poesie, sobald sie unsere Theilnahme ohne Störung ergreifen und fesseln soll. —

Die Kunst hat sich aber ferner keineswegs etwa immer nur auf die nothwendigen Idealisirungen ihrer Objecte beschränkt.

Nicht etwa nur die Bildhauerei finden wir der Behandlung übernatürlicher Gestalten und zwar im Alterthum fast ausschließlich zugewandt, sondern auch bei den ältesten

*) Die Oper hat noch jetzt gerade unter den rationellsten Geistern aus obigen Gründen viele und bedeutende Gegner, überhaupt deren viel mehr, als es gewöhnlich scheint.

Digitized by Google

Dramen sehen wir die reichste Anwendung der mythologischen Personifizirung von Naturgegenständen, die reichste Belebung der Pflanzenwelt wie des Mineralreichs mit einer Menge eigenthümlicher Phantasiegestalten als Dryaden, Nymphen ꝛc., wie sich solche in der wirklichen Natur nimmer auch nur annähernd auffinden lassen. Ja, dieselben werden nicht etwa nur zu reizvoller Ausschmückung der Handlung herangezogen, vielmehr greifen die fabelhaftesten Gottheiten sehr häufig direct und entscheidend in die Handlung der antiken Dramen ein und geben so die erste Anregung zu dem späteren argen Mißbrauch mit dem deus ex machina.

Aehnliche unwahrscheinliche Erscheinungen, als Engel, Teufel, Hexen, Kobolde, Greife, Berg-, Wasser-, Luftgeister, Heiligenscheine und sonstige Phantasmagorien finden wir überhaupt zu allen Zeiten in der Kunst als vortreffliche Darstellungsobjecte herangezogen.

Wenn aber dieses Hineinziehen übernatürlicher — oder um mit unserem Verstande zu sprechen: unnatürlicher Wesen und Zustände von uns längst sanctionirt ist, sind dann etwa Dramen, in denen der Affect die Sprache bis zum Gesange d. h. bis zur melodisch geordneten Sprache mit bedeutenderer und längerer Hervorhebung einzelner Betonungen — steigert, etwas so Verkehrtes, daß sich unser Geist damit nicht eben so vollständig befreunden könnte, wie mit jenen ziemlich starken anderweitigen Licenzen?

Schon Rammler sagt in Marpurg's hist. krit. Beiträgen: „Kann man die wohl getroffene Nachahmung in einem farblosen Kupferstiche schön finden und des Menschen Farbe bei

einem schönen Marmorbilde vergessen, so wird man auch die Unähnlichkeit vergessen können, wenn menschliche Handlungen in singenden Tönen nachgeahmt werden."

Schiller schreibt über die Oper an Göthe: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere, harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einer schöneren Empfängniß, hier ist wirklich auch im Pathos ein freieres Spiel, weil es die Musik begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen."

Forkel sagt über die Vereinigung von Poesie und Musik der Oper: „Da sich zwischen Empfindungen und Begriffen eine gewisse natürliche Sympathie findet, so daß gewisse Begriffe gewisse Empfindungen, und diese Empfindungen durch eine Art von Gegenwirkung ebenfalls gewisse Begriffe erwecken können, und Empfindungen und Begriffe zusammengenommen stärker wirken als getrennt, so ist es vortheilhafter, die Kräfte beider Künste mit einander zu vereinigen und durch diese Vereinigung tiefere Wirkung hervorzubringen, als eine von beiden allein würde erregen können."

Allerdings verdankt die Oper der Idee, mehrere Künste in einer den Effect steigernden Weise am Wirksamsten auf der Bühne zu vereinigen, ihre Entstehung.

Digitized by Google

Die ersten Opern*) — wenn auch aus dem Versuche entstanden, die antiken Tragödienaufführungen wiederherzustellen**) — waren doch noch sehr harmlose Singspiele mit einem schwachen Schatten loser Handlung und hauptsächlich Gelegenheitsproducte für glänzende Hoffeste. Ganz gleich, ob solche Feste die Veranlassung dazu waren oder als Gelegenheit zur ersten Vorführung dieser neuerfundenen Kunstgattung benutzt wurden: die erste Absicht war, wie gesagt, hauptsächlich Steigerung der Wirkung und somit geistigen Genusses. Trotz jenes hehren Ursprungs lag schon im ersten Beginn der Oper der Keim ihrer Entartung.

In der Folge genügten zwar als Folie die unschuldigen Schäferspiele nicht mehr und man wendete sich großen, heroischen Stoffen zu, aber auch sie blieben stets nur Mittel zu dem Zwecke: dem Gesang, dem Tanze, der Ausstattung bessere Gelegenheit zu effectvollerer Entfaltung zu geben. Alle einzelnen Theile der Musik standen einheitslos nebeneinander ohne gemeinsame, beseelende Grundstimmung.

Dieses einseitige Beharren bei dem überwiegend äußerlichen Zwecke hatte aber auch sein Gutes, denn erst mußten sich die Formen der ganz neugebildeten Kunstgattung aus ihrer zuerst selbstverständlichen Unfreiheit und Unbedeutendheit zu jener reichen und großartigen Vielseitigkeit entwickeln, welche unseren unruhig begehrlichen Geist ganze Abende zu fesseln vermag, ehe in Bezug auf Absicht und Inhalt an künstlerische Vertiefung gedacht werden konnte.

*) 1594 oder 96, nach Riccoboni schon 1574.

**) Hettner, Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts.

Digitized by Google

Darum blieb es trotz mancher schon ab und zu vorher auftauchenden Anregungen erst

Gluck*) vorbehalten, nach und nach immer lebendiger zu der entscheidenden Einsicht zu kommen, daß die Oper zu einer

*) Dr. G. Engel sagt darüber in der Voß. Ztg.: „Eine trockene, stets gleichmäßige Form in der Bildung der Arien und der spärlich eingestreuten Ensemblestücke herrschte vor und zwängte jeden möglichen Inhalt in ihr Prokrustes-Bett. Die Coloratur drängte sich überall hinein, mochte sie für den Inhalt passen oder nicht: Arie reihte sich in ermüdender Monotonie an Arie, nur durch ein meist trockenes, reizloses Recitativ unterbrochen; der Text war der Musik wegen da, die sich auf kunstreichere Formen, auf Mannigfaltigkeit des Ausdrucks nicht verstand, die Musik der Sänger wegen, die ihren Stimmumfang und ihre Coloraturfähigkeit zeigen wollten; und das Publikum, das höfische, begehrte nichts Anderes, als oberflächlich unterhalten zu werden durch Dinge, zu deren Verständniß keine Anspannung weder des Geistes noch Gefühls gehörte. Diesem Zustande machte Gluck ein Ende. Zwar war er nicht der Erste, in dem sich ein höheres Bedürfniß regte; in Händel, wohl auch in manchen Italienern finden sich Vorklänge des Besseren; auch nicht der Orpheus war das erste Werk, in dem das neue dramatische Prinzip zur Geltung kam; schon in früheren Opern, der Semiramis, dem Telemach, der l'innocenza giustificata und anderen hatte sich Gluck in einzelnen Momenten zu höherem Schwung fortreißen lassen. Endlich kann man auch nicht vom Orpheus sagen, daß in ihm Gluck das italienische Prinzip gänzlich überwunden hätte; so plötzlich vollbringen sich dergleichen Fortschritte überhaupt nie. Will man aber ein Werk nennen, in dem zuerst die höhere Erkenntniß überwiegend hervortritt, so ist dies der Orpheus; mit ihm beginnt daher die Geschichte der modernen Oper, und es ist kein bloßer Zufall, daß gerade er sich bis heute erhalten hat. Wie weit die dramatische Kraft im Orpheus reicht — nun man wird es bald gewahr, daß von dem Augenblicke an, wo der Widerstand der Höllengeister gebrochen ist, die Handlung erlahmt, daß der dritte Akt — oder er hätte denn zu einem anderen Ende geführt werden

Digitized by Google

höheren Bestimmung berufen sei, als Componisten und Sängern einen glänzenden Tummelplatz für ihre Leistungen zu gewähren. Aus dieser Einsicht ging die große reformatorische That Gluck's hervor, die Oper zu einem plastisch abgerundeten Kunstwerke mit einheitlicher, sich lebendig steigernder Handlung und ausgeprägten Characteren zu erheben, die Musik aber dem Texte als zu dessen treuer Auslegung verpflichtet, unterzuordnen. —

Seltsamer Weise wird noch bis auf diesen Augenblick vielfach darüber gestritten, ob die Musik des Textes wegen, oder der Text der Musik wegen da sei. Dieser Streit erledigt sich aber gewiß am Natürlichsten durch die vermittelnde Entscheidung, daß beide Factoren einander wesentlich bedingen, daß nämlich allerdings Gesangtexte zu allen Zeiten hauptsächlich auf den Wunsch der Componisten entstehen werden: eine Grundlage für ihre Musik zu erhalten.

---

müssen — dramatisch betrachtet, ein Fehler ist, daß die Musik selbst der in diesem Texte enthaltenen Gefühlsmotive sich nicht mit derselben Frische, Freudigkeit und Eindringlichkeit bemächtigt, wie in der ersten Hälfte der Oper. Ein dramatisches Kunstwerk aus einem Gusse — deren giebt es überhaupt nur wenige — ist auch der Orpheus nicht, zu solcher Höhe schritt Gluck erst in seinen späteren Werken, namentlich in den beiden Iphigenien, fort."

Von Gluck's Vorläufern ist außer Händel besonders Fr. Cavalli beachtenswerth, sowohl wegen der für jene Zeit überraschenden Characterzüge, als auch wegen einer oft frappant an Rossini, Donizetti, Mendelssohn ꝛc. streifenden Melodik. Nach den eingehenden Mittheilungen des rastlosen Forschers Dr. Ambros hat die Familie Contarini di S. Benedetto in Venedig an 120 Partituren von Cavalli und Zeitgenossen gesammelt. —

Digitized by Google

Selbstverständlich aber übernimmt hiermit — wie dieß später eingehender nachzuweisen ist, jeder gewissenhafte, einen höheren Begriff seiner Kunst in sich tragende Componist die Pflicht, seinem Texte gerecht zu werden (sobald derselbe irgend auf poetischen Gehalt Anspruch zu machen vermag), denselben in möglichst wirksamer und erschöpfender Weise zu beleuchten und zur Geltung zu bringen.

Von der Zeit an, wo Gluck diese Pflicht in ihrem ganzen Umfange recht lebendig erkannt hatte, war er so unerschütterlich von dem Gedanken erfüllt: daß der Künstler vor Allem der treu ergebene *Diener* seines hohen Berufes sein müsse, daß er u. A. vor dem Beginn jedes neuen Werkes betete: „*lieber Gott, laß mich vergessen, daß ich ein Musiker bin!*“

Diesen Grundgedanken zu seiner Richtschnur nehmend und zugleich von der Ueberzeugung geleitet, daß ein Werk nur dann *berechtigt* sei auf die *Bühne* gebracht zu werden, wenn der Inhalt desselben ein überwiegend *dramatischer*, drang er mit ganz anderem Ernste, als dieß überhaupt bis dahin geschehen war, bei seinen Dichtern auf dramatischen Gehalt der Texte und concentrirte seine gesammte schöpferische Kraft auf die Absicht, den von solchen Bedingungen gehobenen Text durch die Musik in gleichem Geiste zur richtigsten und bedeutendsten *Geltung* zu bringen. In der Zueignung seiner „Alceste“ an den Großherzog von Toscana schrieb er (1768) in diesem Sinne: „Als ich es unternahm, die Oper zu setzen, war es mein Vorsatz, letztere von allen jenen Mißbräuchen zu entledigen, welche durch eine übel verstandene

Digitized by Google

Eitelkeit der Sänger, oder durch eine zu große Nachgiebigkeit der Tonsetzer eingeführt, die italienische Oper seit so langer Zeit entstellen und aus diesem großartigsten und schönsten das lächerlichste und langweiligste aller Schauspiele machen."

„Ich wollte die Musik auf ihre wahre Aufgabe beschränken: der Poesie zum Behufe des Ausdruckes der Worte und der Situation des Gedichtes zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen oder diese durch unnütze überflüssige Zierrathen zu erkälten, und ich dachte, sie müsse dasselbe leisten, was bei einer richtigen und wohl angelegten Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farben thut und der wohlgewählte Gegensatz von Licht und Schatten, welcher dazu dient, die Figuren zu beleben, ohne deren Umrisse zu verunstalten. Darum habe ich weder die handelnde Person in der größten Wärme der Aeußerung aufhalten wollen um ein langweiliges Ritornell abzuwarten, noch wollte ich sie in der Mitte eines Wortes auf einem günstigen Vocale Halt machen lassen, um in einer langen Passage mit der Geläufigkeit ihrer schönen Stimme zu prangen, oder den ersten Theil einer Arie drei, vier Mal wiederholen zu lassen und die Arie dort zu endigen, wo vielleicht ihr Sinn nicht geendigt ist, um dem Sänger Gelegenheit zu verschaffen, zu beweisen, daß er im Stande sei, eine Stelle ebenso oft nach seiner Laune zu verändern; überhaupt wollte ich alle jene Mißbräuche verbannen, gegen welche schon seit geraumer Zeit der gesunde Menschenverstand und der richtige Sinn geeifert haben. — — Ich glaubte ferner, mein größtes Bestreben müßte darauf gerichtet sein, mich einer schönen Einfachheit zu befleißigen; ich wollte vermeiden, mit

Digitized by Google

Schwierigkeiten auf Kosten der Klarheit zu glänzen; die Erfindung einer Neuheit galt mir nur dann etwas, wenn sie sich natürlich aus der Situation und aus dem Ausdruck ergab, und ich trug niemals ein sonderliches Bedenken, der Wirkung zu Liebe auch wohl eine Regel aufzuopfern. — — Der Erfolg hat meine Grundsätze gerechtfertigt, und bewiesen, daß die Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit in allen Werken der Kunst der wahre Grund des Schönen sind."

Das von den Gegnern solcher Grundsätze verfochtene Bedenken aber, daß sich bei entschiedenerer Ausprägung des Dramatischen Musik und besonders Gesang über einer wechselvoll weiter drängenden Handlung, über einem größtentheils abstracte Gedanken aussprechenden Texte unmöglich erfreulich entfalten könne, — dieses Bedenken hob Gluck trotz der Strenge seiner Discretion schon größtentheils einfach dadurch, daß er stets darauf bedacht blieb, sowohl bei der dichterischen, wie bei der musikalischen Behandlung seiner Stoffe das dramatische Element gegen das musikalisch-lyrische — mit gleich hingebender Beachtung beider — gegeneinander abzuwägen und beide Factoren entsprechend auf die Grenzen des Nothwendigen beschränkend in gleich befriedigendem Grade zur Entfaltung zu bringen. — Schon Rammler sagt (in Marpurg's hist. krit. Beiträgen) von einer so angelegten Oper, „daß die Poesie hier die allergewaltigste Wirkung thue, wie ein Pfeil, wenn er befiedert, und wie eine Schöne, wenn sie nach ihrem besten Vortheil gekleidet ist." In diesem Sinne ist „die dramatische Musik die vollendetste Form der weltlichen Vocalmusik; diese erreicht ihren höchsten Gipfel

Digitized by Google

in der Oper, in der alle einzelnen Bestandtheile derselben sich zu einem abgerundeten, einheitsvollen Ganzen künstlerisch gestalten.“*)

Erst durch Beachtung obiger rein aus dem Wesen der Sache selbst hervorgehender Anforderungen ward die Oper eine wirklich berechtigte Kunstform. Erst auf der allgemeinkünstlerischen Basis solcher Ueberzeugung vermochte sie sich — trotz aller zeitweise wiederkehrenden Lockerung und Verflachung dieser Grundsätze**) — von Mozart an bis zu den großen reformatorischen Kämpfen der Gegenwart zu so ernster und reicher Ausbildung zu erheben, daß ihre Lebensfähigkeit, ihre Berechtigung nunmehr über jeden früheren Zweifel erhoben ist.

*) Andeutungen zur Geschichte der Oper. Unterhaltungen am häuslichen Heerd.

**) „Die Ausschreitungen in der Musik (fliegende Blätter über Musik) sind immer nach zwei entgegengesetzten Richtungen hingegangen: einmal nach dem sinnlichen Wohlgefallen mit Vernachlässigung des Wahren, Characteristischen, dann nach dem Wahren, Characteristischen mit Vernachlässigung des sinnlich Wohlgefälligen. Diese entgegengesetzten Richtungen erscheinen nicht bloß im Nacheinander der Zeitperioden oder im Nebeneinander verschiedener Künstlernaturen, sondern auch mitunter im Geiste ein und desselben Künstlers. Wo das Letztere der Fall ist, können verschiedene Resultate hervorgehen. Entweder schlägt die eine Richtung die andere gänzlich aus dem Felde, und es kommt die siegende zur alleinigen Herrschaft, oder der Kampf beider bleibt unentschieden, in der Weise, daß bald die eine bald die andere Richtung mehr oder weniger hervortritt, oder beide lassen endlich von ihren schroffen und einseitigen Forderungen nach, schließen Frieden miteinander und

Digitized by Google

„Alles jedoch, was nach Gluck gegeben worden ist, bietet (wie Alberti ganz treffend ausführt) bei aller unendlich großen Vortrefflichkeit des Einzelnen keine eigentlich neue Aera. Wie Wunderbares, Unübertroffenes auch **Mozart** vor Allem im Einzelnen geschaffen, beschränkt er doch keineswegs überall die Aufgabe seiner Musik darauf, lediglich der Poesie zum Ausdruck des Wortes und der Situation zu dienen. Wie unvergleichlich er auch überall, wo er dieß ernstlich will, dient er doch noch zu oft elenden Impressarien, schlechten Texten und eigenwilligen Sängern.“ Mozart und Beethoven — Méhul, Boieldieu und Cherubini — Weber, Spohr und Marschner — Spontini, Meierbeer ꝛc. haben jeder in seiner Art die große Errungenschaft Gluck's im reichsten Maße verwerthet und ausgebaut, geboten doch die Meisten von ihnen über ungleich reichere schöpferische Kraft. Doch trotz des Herrlichen und Unvergänglichen, das sie uns fast sämmtlich geschenkt, trotz der hohen und idealen Intentionen, welche fast Alle erfüllten, gelang es doch noch Keinem von ihnen, den bei Entstehung der Oper in sie hineingetragenen unmotivirten Conventionalismus erfolgreich zu beseitigen. Einige fügten ihm sogar, wie wir uns später überzeugen werden, neue Concessionen hinzu, welche unvermeidliches Herabsinken von der

regieren harmonisch verschmolzen, gemeinschaftlich. Wo diese Vereinigung in dem Künstler vollbracht ist, erscheinen seine relativ vollkommensten Werke. In Méhul sehen wir einen Fall der letzteren Art, und zwar in zwei Opern, einer komischen: une folie, und einer ernsten: Josef. In beiden ist die höchste dramatische Wahrheit durchgängig beobachtet, zugleich ihr aber auch der sinnliche Reiz, die Anmuth und der Wohllaut der Musik überall beigegeben.“

Digitized by Google

errungenen Höhe zur Folge hatten. Noch bedenklicher aber ließen sich in der jüngsten Vergangenheit gerade die talentvollsten Componisten durch die immer mehr zunehmende überreiche Entfaltung der Mittel größtentheils verleiten, die Oper durch die ehrgeizige Sucht, mit ungewöhnlichen Effectmitteln zu blenden, auf das Gebiet unwürdiger Speculation und dadurch an den Abgrund gänzlichen Ruins herab zu zerren, während die besser Gesinnten fast durchgängig wegen Mangel an kritischer Erkenntniß und an Vertrauen zu ihrer eigenen Kraft in einem unlebensfähig in veralteter Schablone stagnirenden Epigonenthum immer unfreier und unselbstständiger stecken blieben. Erst

Richard Wagner war es beschieden, jenen unmotivirten Conventionalismus mit erfolgreicher Entschiedenheit zu bekämpfen; ihm allein gebührt das Verdienst, für Wiedererstarkung wahrhaft künstlerischer *Grundsätze* mit Ernst und Feuereifer in die Schranken getreten zu sein. Voll heiligen Unwillens über die eingerissene Gewissenlosigkeit hielt er den Componisten ein Sündenregister unzähliger *Verstöße* gegen die dramatische Wahrheit vor und nannte mit Recht ihre Producte „Paradestücke für Componisten, Sänger, Virtuosen und Maschinisten, Fabricate, die allen Gesetzen der *Logik* Hohn sprechen." Doch er blieb hierbei keineswegs stehen. Von überraschend neuen Gesichtspuncten ausgehend (deren möglichst übersichtlich ausführliche Darstellung erst am Schluß des ersten Bandes erfolgen soll), setzte Wagner seine ganze Kraft ein, um die bisherige Oper zu einem ächt deutschen, zu einem *nationalen* Kunstwerke zu erheben, forderte er in ihr

Digitized by Google

Gleichberechtigung und Wiedervereinigung der bis jetzt getrennten Künste, brachte er die, in ihrer Erstarrung viel zu überwiegend nur spezifisch musikalischen Zwecken dienenden traditionellen Formen in lebendigen Fluß und schuf eine aus innigster Einheit von Poesie und Musik, von Wort und Ton hervorgehende durchaus eigenthümliche Melodiebildung, welche bis jetzt noch am Wenigsten verstanden worden ist und die meisten gegnerischen Stimmen hervorgerufen hat. Mögen überhaupt seine Gegner,*) mögen Diejenigen, welche sich mit seiner Art und Weise der Verwirklichung solcher Grundsätze noch nicht zu befreunden vermögen, mindestens jene Lehre der Geschichte beherzigen, daß entschiedene Reformatoren im ersten Feuereifer sich oft viel zu weit**) fortreißen ließen; mögen sie deshalb nicht übersehen, daß trotz alles dessen, was sie

*) „Der Beginnende, so lange er auf bekannten Wegen fortschreitet, so lange er das Gewohnte nur eigenthümlich zu gestalten sucht, hat einen augenblicklichen Erfolg für sich. Gelangt er dahin, sich selbst in ganzer Kraft zu erfassen, so erscheint er den Meisten plötzlich ein Anderer; er verliert die gewonnenen Sympathien, bis die Bedeutung des neuen Weges, vielleicht nach langen Jahren erst, zum Bewußtsein gekommen ist. Der Beifall, den man spendet, gilt in der Regel nicht dem Höheren, er gilt dem Gewohnten." (Brendel. Geschichte der Musik.) —

**) „Daß auch Auswüchse vorkommen (bemerkt Brendel später), daß Wagner zuweilen über die Schnur haut, liegt in der Natur der Sache, liegt darin, daß wir es hier nicht mit einem Philosophen zu thun haben, der seine gesammte Kraft allein auf seine Gedankenbestimmungen verwendet, sondern mit einem Künstler, bei dem diese Ideen als ein lebendiges Resultat seines Kunstschaffens sich ergeben, als ein Ueberschuß neben seinem Schaffen, möchte ich sagen, den er nicht sofort in wirklichen Kunstwerken verwenden könnte." —

Digitized by Google

noch befremden mag, die Gesinnung, die Grundsätze dieses rastlosen Kämpfers für Einheit und Wahrheit von unleugbarem Ernste, ja von einer, trotz seiner oft überreichen Entfaltung der gewonnenen Kunstmittel zuweilen eher zu weit getriebenen Resignation getragen sind! Darin liegt das wahrhaft Sittliche seines Strebens. —

Diese flüchtigen Andeutungen mögen zur vorläufigen Orientirung über die bisherige Entwicklung wie über den jetzigen Standpunct der Oper, über das, was wirklich erreicht ist, für jetzt genügen, während eingehende Entwicklung aller für künftiges Schaffen maßgebenden Gesichtspuncte in die betreffenden Capitel gehört. —

Digitized by Google

Höhere Anforderungen des Lebens

an den Inhalt

Nachdem wir im vorigen Abschnitte die Ueberzeugung gewonnen haben, daß der Componist in der Oper ebenso ernst wie in jeder anderen Kunstform verpflichtet ist, dem *Inhalte gerecht* zu werden, haben wir nunmehr diesen

Inhalt selbst — und zwar zuerst aus *allgemein* künstlerischen Gesichtspunkten — festzustellen, ehe wir hierauf näher in Betracht ziehen, was sich speciell für Musik und besonders für Gesang eignet. Diese Trennung der Betrachtung und Forschung ist bei der Oper deshalb nöthig, weil (wie wir ja so eben erst gesehen haben) bei ihr durch die seitens der Musik gemachten Ansprüche die wahrhaft künstlerischen Anforderungen an den Inhalt nur zu leicht und gern in bedenklicher Weise in den Hintergrund gedrängt wurden.*)

---

*) Ich komme hiermit zur Entwicklung eines Gedankens, welchen auszusprechen ich mich, seit mein künstlerisches Bewußtsein erwacht, mit stets gleich mächtig gebliebener Ueberzeugung gedrängt fühle. Es sei *fern von mir*, die damit vorgezeichnete Richtung als fortan einzig und *allein* lebensfähige oder *maßgebende* hinstellen zu wollen. Andrerseits kann ich nicht umhin, einen Aufschwung der gesammten Künste darin zu erblicken, der mir so leuchtend vorschwebt, wie einst Constantin im Bilde des Kreuzes die Worte: „In hoc vinces.“ Ist jener Gedanke unlebensfähig, so wird die Zeit rasch über

Digitized by Google

Ueberhaupt aber haben wir an die Spitze jeder weiteren Untersuchung eine unerbittlich strenge Sichtung der Beweggründe zu stellen, aus denen in der Kunst producirt wird.

Res severa est verum gaudium.

Dieser Wahlspruch über dem Orchester des Leipziger Gewandhauses scheidet ganz bestimmt wahre Kunst von allem dieses Begriffes Unwürdigen. Sollte uns die zu allen Zeiten gern überwuchernde Ansicht: Genuß und Unterhaltung fesselnder und idealer Art bleibe doch schließlich Endzweck aller Kunst, wirklich einen Augenblick irre machen; die höhere, die eigentliche Bestimmung aller Kunst kann nichts Anderes, nichts Geringeres sein als: Veredlung des Gemüthes, Erhebung unseres Geistes. Schon seit Jahrtausenden haben bereits von dieser Bestimmung mit warmer Begeisterung erfüllte Künstler den beachtenswerthesten Einfluß auf den Bildungsgrad ganzer Nationen ausgeübt.

Andererseits blieben jedoch diese segensreichen Bestrebungen einzelner erleuchteter Geister im Vergleich zur allgemeinen Pflege der Kunst noch viel zu selten und vereinzelt; bis zum

---

ihn hinwegeilen, ist dagegen nur die Art, wie ich ihn, besonders von S. 33 an dargestellt habe, verkehrt oder verfehlt, so werden Dies Andere nach mir rectificiren und zu Dem abklären, was mir als Kunstideal vorschwebt. (Für alle Künste entwickelt in meiner kleinen Schrift „Die Anforderungen des Lebens an die Kunst." Berlin. A. Bach.) Alle Diejenigen aber, welche sich mit der folgenden Ausführung überhaupt nicht zu befreunden vermögen, wollen sich dadurch nicht abschrecken lassen, die darauf folgenden, der praktischen Ausführung gewidmeten Capitel näherer Einsicht zu unterwerfen. —

Digitized by Google

heutigen Tage blieb sich die Kunst noch viel zu sehr selbst Zweck, wurde sie noch viel zu überwiegend lediglich um ihrer selbst willen getrieben. Hier gilt es, allen noch immer in naiv selbstgenügsamer Bewußtlosigkeit ihr schönes Talent vergeudenden Künstlern zuzurufen: endlich von dem bisherigen gedankenlosen Wege abzulenken und von nun an ihren Leistungen edle Absichten unterzulegen, Absichten, welche nicht „verstimmen" sondern erheben und veredeln oder zu besserndem Nachdenken anregen.

„Mit **Absicht** handeln (sagt Lessing) ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt, mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen, ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten, die nur nachahmen, um nachzuahmen, die sich mit dem geringen Vergnügen befriedigen, welches mit dem Gebrauche ihrer Mittel verbunden ist, die diese Mittel zu ihrer ganzen Absicht machen und verlangen, daß auch wir uns mit dem ebenso geringen Vergnügen befriedigen sollen, welches aus dem Anschauen ihres kunstreichen aber absichtlosen Gebrauches ihrer Mittel entspringt. Es ist wahr, mit dergleichen leidigen Nachahmungen fängt das Genie an zu lernen; es sind seine Vorübungen; auch braucht es sie in größeren Werken zu Füllungen, zu Ruhepunkten unserer wärmeren Theilnahme: allein mit der Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharactere verbindet es weitere und größere Absichten, die Absicht, uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekannt zu machen, die Absicht, uns jenes in allen seinen Verbindungen als schön und als

Digitized by Google

glücklich selbst im Unglück, dieses hingegen als häßlich und unglücklich selbst im Glücke zu zeigen, die Absicht, unser Begehrungsvermögen mit solchen Gegenständen zu beschäftigen, die es zu sein verdienen, und diese Gegenstände jederzeit in ihr wahres Licht zu stellen, damit uns kein falscher Trug verführt, was wir begehren sollten, zu verabscheuen und was wir verabscheuen sollten, zu begehren!"

In wenigen kräftigen Zügen bezeichnet mit den letzten Worten Lessing bereits die Absichten, diejenigen Vorlagen, welche in Zukunft der Impuls unserer Werke sein sollen. Er feuert uns an, Schein, Heuchelei, Eitelkeit, Ruhmsucht, Gier oder Unduldsamkeit mit ihren verderblichen Folgen so deutlich zu beleuchten, daß die Menschen nicht ferner aus irgend welcher Verblendung nach ihrem Ziele begehren, sondern solches Begehren verabscheuen, und andererseits Selbstverleugnung, Uneigennützigkeit, Freimuth, Seelengröße und den aus diesen Tugenden ersprießenden Segen in so hellem Lichte darzustellen, daß Diejenigen, denen wir Solches in unseren Kunstwerken vorgeführt, sich nicht ferner schämen, sie auszuüben, sondern vielmehr auf das Lebhafteste Gelegenheit begehren, durch sie edle Thaten zu vollbringen.

Schon seit Jahrhunderten, ja Jahrtausenden finden wir im Sinne Lessings das Streben begeisterter Künstler auf diese höhere Seite ihres Berufs gerichtet und zwar am Augenscheinlichsten auf dem Gebiete der dramatischen Kunst. Gerade was die Bühne betrifft, finden sich bereits vor Lessing zahlreiche Hinweisungen auf obige höhere Bestimmung derselben.

Digitized by Google

U. A. fordert Joh. Conr. Dürr (1662), daß das Theater zu einem nützlichen und löblichen Zwecke verwendet werde, nämlich zur Darstellung menschlicher Sitten, Handlungen, Schicksale, zum lebendigen Ausdrucke der Schönheit der Tugend und der Häßlichkeit des Lasters, daß auf ihm Gottes Weltgericht vor Augen gestellt, Klugheit gelehrt, zur Tugend ermuntert, vom Bösen abgeschreckt werde.*) Sulzer nennt die Bühne ebenfalls eine der nützlichsten Erfindungen und stellt besonders in seiner „Theorie der schönen Künste" ihre moralische Wirksamkeit heraus. In gleicher Weise spricht sich Lessing selbst in der „Hamburgischen Dramaturgie" über die Bestimmung der Bühne aus. Am Vollständigsten aber finden sich diese Ideen in Schiller's Aufsatz ausgesprochen: „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet."**)

Nachdem Schiller im Eingange die Unzulänglichkeit der Gesetzeskraft für Versittlichung des Volkes, auch die Verwandtschaft der dramatischen Kunst mit der Religion nachgewiesen hat, fährt er fort: „Welche Verstärkung für Religion und Gesetze, wenn sie mit der Schaubühne in Bund treten, wo Anschauung lebendige Gegenwart ist, wo Laster und Tugend, Glückseligkeit und Elend, Thorheit und Weisheit in tausend Gemälden faßlich und wahr an dem Menschen vorübergehen, wo die Vorsehung ihre Räthsel auflöst, ihre Knoten vor seinen Augen entwickelt, wo das

*) Devrient. Geschichte der deutschen Schauspielkunst.

**) Vortrag in der Mannheimer Gesellschaft 1784. Ich lasse den wesentlichsten Theil desselben an dieser Stelle folgen, obgleich sich aus den folgenden Entwickelungen ergeben wird, daß sich einige seiner Hauptgedanken nur wesentlich modificirt in Anwendung bringen lassen.

Digitized by Google

menſchliche Herz, auf den Foltern der Leidenſchaft, ſeine leiſeſten Regungen beichtet, alle Larven fallen, alle Schminke verfliegt und die Wahrheit, unbeſtechlich wie Rhadamantus Gericht hält.“

„Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Geſetze ſich endigt. — Das ganze Reich der Phantaſie und Geſchichte, Vergangenheit und Zukunft ſtehen ihrem Wink zu Gebote. — Aber hier unterſtützt ſie die weltliche Gerechtigkeit nur, ihr iſt noch ein weiteres Feld geöffnet. Nicht nur die Laſter, die jene ungeſtraft, duldet, ſtraft ſie; auch die Tugenden, wovon jene ſchweigt, werden von der Bühne empfohlen. Hier begleitet ſie die Weisheit und die Religion. Aus dieſer reinen Quelle ſchöpft ſie ihre Lehren und Muſter und kleidet die ſtrenge Pflicht in ein reizendes, lockendes Gewand. Mit welch herrlichen Empfindungen, Entſchlüſſen, Leidenſchaften ſchwellt ſie unſere Seele, welche göttliche Ideale ſtellt ſie uns zur Nacheiferung auf!“

„Aber der Wirkungskreis der Bühne dehnt ſich noch weiter aus. Das Glück der Geſellſchaft wird ebenſo ſehr durch Thorheit, als durch Verbrechen und Laſter geſtört. — Ich kenne nur ein Geheimniß, den Menſchen vor Verſchlimmerung zu bewahren, und dieſes iſt: ſein Herz gegen Schwächen zu ſchützen. Einen großen Theil dieſer Wirkung können wir von der Schaubühne erwarten. Sie iſt es, die der großen Claſſe der Thoren den Spiegel vorhält und tauſendfache Formen derſelben mit heilſamem Spott beſchämt; und dieſer verwundet den Stolz des Menſchen empfindlicher, als Verabſcheuung ſein Gewiſſen foltert. Geſetz und Gewiſſen ſchützen uns oft vor Verbrechen und Laſtern, Lächerlichkeiten zu erkennen verlangt einen eigenen feineren Sinn, den wir nirgends mehr als vor dem Schauplatze üben. — Unſere Vergehungen vertragen einen Aufſeher und Richter, unſere Unarten kaum einen Zeugen. Die Schaubühne allein kann unſere Schwächen belachen, weil ſie unſere Empfindlichkeit ſchont und den ſchuldigen Thoren nicht wiſſen will. Ohne roth zu werden, ſehen wir unſere Larve aus ihrem Spiegel fallen und danken in's Geheim für die ſanfte Ermahnung.“

Digitized by Google

„Aber ihr großer Wirkungskreis iſt noch lange nicht geendigt. Die Schaubühne iſt mehr als jede andere öffentliche Anſtalt des Staates eine Schule der praktiſchen Weisheit, ein Wegweiſer durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüſſel zu den geheimſten Zugängen der menſchlichen Seele. — Und wenn wir die unmittelbar beſſernde Wirkung einſchränken, wenn wir ſo ungerecht ſein wollen, ſie ganz aufzuheben, wie unendlich viel bleibt noch von ihrem Einfluſſe zurück! Wenn ſie die Summe der Laſter weder tilgt noch vermindert, hat ſie uns nicht mit demſelben bekannt gemacht? — Hat ſie uns nicht das Geheimniß verrathen, die Thoren ausfindig und unſchädlich zu machen?“

„Nicht bloß auf Menſchen und Menſchencharacter, auch auf Schickſale macht uns die Schaubühne aufmerkſam und lehrt uns die große Kunſt, ſie zu ertragen. — Sie lehrt uns auch gerechter gegen den Unglücklichen ſein und nachſichtsvoll über ihn richten. Denn nur wenn wir die Tiefe ſeiner Bedrängniſſe meſſen, dürfen wir das Urtheil über ihn ausſprechen. Die Bühne macht den Menſchen mit dem Menſchen bekannt und deckt das geheime Räderwerk auf, nach welchem er handelt.“

„Eine merkwürdige Claſſe von Menſchen hat Urſache, dankbarer als alle übrigen gegen die Bühne zu ſein. Die Großen der Welt hören hier nur, was ſie nie oder ſelten hören: Wahrheit; was ſie nie oder ſelten ſehen, ſehen ſie hier: den Menſchen.“

„Die Schaubühne iſt der gemeinſchaftliche Kanal, in welchen von dem denkenden, beſſeren Theile des Volkes das Licht der Weisheit herunterſtrömt und von da aus in milderen Strahlen durch den ganzen Staat ſich verbreitet. — Sie kann den größten Einfluß auf den Nationalgeiſt äußern. Nationalgeiſt nenne ich die Aehnlichkeit und Uebereinſtimmung der Meinungen und Neigungen eines Volkes bei Gegenſtänden, worüber ein anderes anders meint und empfindet. Nur der Schaubühne iſt es möglich, dieſe Uebereinſtimmung in einem hohen Grade zu bewirken, weil ſie das ganze Gebiet des menſchlichen Wiſſens durchwandert, alle Situationen des

Digitized by Google

Lebens erschöpft und in alle Winkel des Herzens hinunterleuchtet; weil sie alle Stände und Classen in sich vereinigt und den gebahntesten Weg zum Verstande und Herzen hat. Wenn in allen unsern Stücken ein Hauptzug herrschte, wenn unsre Dichter unter sich einig werden und einen festen Bund zu diesem Endzweck errichten wollten, wenn strenge Auswahl ihre Arbeiten leitete, ihre Pinsel nur Volksgegenständen sich weihten, mit einem Worte wenn wir es erlebten eine wirkliche Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation. Was kettete Griechenland so fest aneinander? Was zog das Volk so unwiderstehlich nach seiner Bühne? Nichts anderes als der vaterländische Inhalt der Stücke, der griechische Geist, das große überwältigende Interesse des Staates, der bessern Menschheit, das in derselben athmete." —

„Und dann endlich, welch' ein Triumph für dich, Natur! wenn Menschen aus allen Kreisen und Ständen, vor der Schaubühne, abgeworfen jede Fessel der Künstelei und der Mode, herausgerissen aus jedem Drange des Schicksals, durch eine allwebende Sympathie verbrüdert, in ein Geschlecht wieder aufgelöst, ihrer selbst und der Welt vergessen und ihrem himmlischen Ursprunge sich nähern. Jeder Einzelne genießt die Entzückung Aller, die verstärkt und verschönert aus hundert Augen auf ihn zurückfallen, und seine Brust giebt jetzt nur einer Empfindung Raum, es ist diese: ein **Mensch** zu sein."

Aus den vorstehenden Entwickelungen geht auf das Unzweifelhafteste hervor, daß die dramatische Kunst außer ihrem allgemein veredelnden Einflusse berufen ist, dem Leben noch weit nachhaltigeren, unmittelbareren Nutzen*) zu bringen. Und nicht etwa nur das Schauspiel eignet sich für diese Auf-

*) Hegel sagt in s. Aesthetik: „Der höhere Zweck der Kunst soll nur in dem Belehrenden, in dem „fabula docet" und somit in dem

Digitized by Google

gabe, ſondern auch — wie wir uns ſpäterhin erſt befriedigender überzeugen werden — in gleichem Grade die Oper. Ja ſie iſt, dieß wage ich ſchon an dieſer Stelle zu behaupten, in noch höherem Grade als jenes zu dieſer Beſtimmung geeignet und berufen, weil ſie durch ihre ungleich reicheren Mittel, zumal durch ſeelenvollen Geſang, unſtreitig noch unmittelbarer und mächtiger auf das Gemüth zu wirken vermag.

Alles geiſtige Leben beruht auf Wahrheit, die Kunſt auf der des Gefühls. Wahrheit aber im Reiche des Gefühls iſt Sittlichkeit. Die Kunſt wird um ſo Bedeutenderes leiſten, je allgemeiner die in ihr wirkende Wahrheit iſt.

Verfolgen wir die Entwickelung der Künſte, um zu finden, wann und wodurch dieſelben Großes leiſteten, ſo ſehen wir, daß zu jeder Zeit, da eine neue, große Idee ſiegreich war, auch die Künſte einen gewaltigen Aufſchwung nahmen. Stets war es dann die Natur, zu deren Nachahmung man — von abgenutzten Formen ſich losreißend — zurückkehrte, deren Verehrung in ſolchen Zeiten als allgemeine Wahrheit die Künſtler begeiſterte zu neuen ungeahnten Schöpfungen.

Das bewundernde Volk allerdings — durch ganze Syſteme

Nutzen liegen, den das Kunſtwerk auf den Beſchauer zu äußern vermag. In dieſer Hinſicht enthält der horaziſche Kernſpruch:

Et prodesse volunt et delectare poetae

das concentrirt, was ſpäter bis in das äußerſte Extrem verwäſſert worden iſt."

Digitized by Google

falſcher, naiv-romantiſcher Vorſpiegelungen im Irrthum erhalten über die Natur — nahm fortwährend das Symbol für die Idee. So begeiſterten ſich z. B. ſelbſt die ſonſt ſo unbefangenen Griechen an den mythiſchen, noch viel mehr aber die Chriſten an den bibliſchen Kunſtwerken nicht deshalb, weil die Kunſt in ihren dem Leben, der Natur entnommenen Göttern oder Madonnen ſchön und erhaben, ſondern an dem Schönen und Erhabenen, weil daſſelbe mythiſch — weil es bibliſch war.

Unvermeidlich mußte ſolche Befangenheit in unnatürlichen Symbolen und Traditionen immer und immer wiederum nachtheilig auf die Künſte zurückwirken. Grade dem größten Theile der Künſtler mangelte ja leider von jeher tiefere Durchbildung, folglich unbefangene Lebensanſchauung. Nur zu nahe mußte ihnen deshalb der große Irrthum liegen, nur zu verlockend mußte es für ſie ſein, Symbol, Mythe, Tradition, kurz Illuſion — Romantik immer wieder zur Hauptſache, zum Inhalt (!) ihrer Werke zu machen.

Wenngleich der namentliche Urſprung der **Romantik** ſich im ritterlichen Mittelalter und zwar beſonders im ſüdlichen Frankreich findet, ſo iſt ſie ſelbſt doch keineswegs erſt in jener Zeit entſtanden. Wohl unterlaſſe ich nicht, in Betracht zu ziehen, daß man den Begriff des Romantiſchen an jene Mannigfaltigkeit im Zaubergewande des Schönen, an jenes ſinnlich-weiche, bunte Farbenſpiel des Genuſſes knüpft, wie es beſonders das provençaliſche milde Klima bietet. Zu einem ſo unmittelbaren Genuſſe auf das Verlockendſte einladend, ent-

Digitized by Google

flammt daſſelbe allerdings in hohem Grade die Sinne zu phantaſtiſchen Vorſtellungen einer in Wolken halb verſchleierten, in Nebelbildern ſpiegelnden, idealen Welt, zu Vorſtellungen und Bildern, welche die Begierde nach Abenteuern und ungewöhnlichen Heldenthaten, nach Berührungen und Kämpfen mit übernatürlichen Weſen entzünden und uns um ſo mehr entzücken, je weniger wir ſie begreifen.

Finden wir aber nicht — wenngleich nicht immer ſo vielſeitig oder ſo üppig-ätheriſch — bei allen Völkern und zu allen Zeiten den Hang zu dieſem Schwelgen in überirdiſchen, Wunder- und Abenteuer-durchwebten Vorſtellungen ſeit den früheſten Zeiten? Grade in jener dunklen Zeit, wo ſich die Geſchichte in Mythen auflöſt, ſehen wir ja die Menſchen der Romantik am Stärkſten huldigen. Eben jene von ihnen auf das Sorgſamſte gepflegten und ausgebauten Mythen gehören ja auf das Augenſcheinlichſte in ihr Bereich. Mit demſelben Rechte, wie von chriſtlicher Romantik, können wir daher jedenfalls — dieſen Begriff nur erweiternd — von indiſcher, ägyptiſcher, jüdiſcher, griechiſcher, muhamedaniſcher, mauriſcher, mexicaniſcher u. a. Romantik ſprechen. Vorzüglich aber war es ſeit dem grauеſten Alterthume bis auf die neueſte Zeit nach Beſtätigung aller Reiſenden der Orient — die Wiege unſerer angeſehenſten Religionen, welcher durch ſeine magiſchen, dauernd bannenden Eindrücke zugleich mit der dieſen Religionen urſprünglich zu Grunde gelegten klaren Vernunftvorſtellung göttlicher Einheit unvermeidlich eine Fluth romantiſcher Sagen und Fabeln erzeugte. Die gigan-

Digitized by Google

tische, erschütternde Einheit seiner Wüsten — diese Wiege aller großen Gottes-Ideen, der sinnberauschende, gewürzhafte Duft seiner üppigen, überkräftigen Natur, die Gluth seiner Bilder und Luftspiegelungen, dieß Alles erregt die Phantasie des heißblütigen Orientalen stets in so gewaltigem Grade, daß er sich bedeutende Geister oder Ereignisse nun einmal nicht ohne übernatürliche Attribute zu denken vermag.*)

Ergiebt sich aus dieser Beobachtung beiläufig nicht überhaupt die natürlichste Lösung aller Fabeln und Wunder? Wir in unserer kalten, nordischen Vernunftsphäre vermögen uns allerdings gar keine auch nur annähernd lebendige Vorstellung zu machen, mit wie feuriger Schnelligkeit sich im Orient die mündliche Tradition bis in die entferntesten Gegenden verbreitet, stets ausgeschmückt mit den übernatürlichsten Zusätzen der heißblütigsten Phantasie, theils, um die großen Geister zu verherrlichen, die jene göttlichen Wahrheiten lehrten und durch Thaten oder Leiden besiegelten, theils um durch solch süßes, beseligendes Schwelgen in dem eingebildeten Hauche göttlicher, übernatürlicher Personen der nach solchen mystischen Bekanntschaften begierigen Eitelkeit zu fröhnen. Ueberhaupt idealisirten die Menschen zu allen Zeiten in ihrer unklaren Schwärmerei alle möglichen irdischen Gegenstände oder Begriffe mit besonderer Vorliebe.

*) Ich verweile absichtlich hierbei über Gebühr, weil die meisten Künstler theils mit der Auffassung des Orients noch auffallend wenig vertraut sind, theils sich aus träumerisch-religiöser Pietät nur zu gern zu Verirrungen in und durch die Romantik verleiten lassen.

Digitized by Google

Fast Jeder gewöhnte sich in Folge von verkehrten, alle Arten Aberglauben einimpfenden Erziehungsmanieren Alles, was ihm besonders lieb und werth, auf Unkosten der Wirklichkeit in seiner Phantasie aufzuputzen und umzugestalten. Nicht nur zwischen Himmel und Erde schuf sich die Phantasie daher einen träumerischen Mittelzustand, in welchen sie die höchsten Begriffe hinab, die irdischen aber hinaufzog, diesen Vorstellungen überall die Wunder als Heiligenschein attribuirend; — man that dieß wie gesagt von jeher überhaupt mit jedem geliebten Gegenstande, mit geliebten Personen sowohl wie mit anziehenden Naturerscheinungen und nannte Alles „romantisch," was der Illusion durch seine eigenthümliche Gestaltung oder durch ein die Sinne, die Neugier reizendes clair-obscur Nahrung bietet. —

Trotz alledem ist bis zu einem gewissen Grade die Romantik, in richtiger Weise verwendet, von hohem Werthe für die Kunst, denn sie bietet für die Ideen des Künstlers eine glänzende Folie, einen reizerhöhenden Hintergrund und eignet sich ganz trefflich zur poetischen Idealisirung wie zur fesselnden Ausschmückung der von ihm vorgeführten Handlungen. Ja sie ist sogar eine für manches Genre unerläßliche Decoration; besonders bei Behandlung gewaltiger, erschütternder Stoffe fesselt sie wohlthuend unser vor furchtbaren Scenen zurückschreckendes Gemüth gleich einer reizenden Hebe, die uns den herben, aufregenden Trank möglichst versüßt in lieblich-verlockender Weise kredenzt. Und besonders die Musik gleicht in diesem Sinne als die romantischste aller Künste einem süß berauschenden Gifte, welches

Digitized by Google

nicht nur die dem Beschauer willkommneren, sondern auch die ihm unbequemeren bitteren Insinuationen trotz seiner widerstrebendsten Abneigung mit gleich unwiderstehlicher Macht in seine Seele senkt. Aus solchen Beweggründen ist die Romantik zu allen Zeiten auch von den strengsten Classikern gern und höchst glücklich herangezogen worden.

Aber gerade die von ihnen (durch klug und vorsichtig abgewogene Anwendung derselben) erzielten Wirkungen wurden öfters Ursache nachherigen Verfalls, weil sie ihre Nachfolger zu blinder Nachahmung verlockten.*) Verwechselten überhaupt nur zu oft die Künstler Absicht und Mittel, so mußte sich am Schwersten die große Verirrung bestrafen: die Romantik zur Hauptabsicht, zum Inhalt ihrer Werke zu machen. Stets geschah dieß unvermeidlich auf Unkosten der Wahrheit, der Natur.**) Stets sanken die

*) „Während der Grundzug des Classischen: durchsichtige Sonnenklarheit, Resignation des rein sinnlichen Effectes, besonders aber jene olympische Größe und Ruhe ist, mit der uns besonders die antike Poesie erfüllt, ist die romantische Musik die Poesie der subjectiven Liebe und Schwärmerei. Eine süße Grundstimmung ist vorherrschend. Das sind die Märchenträume und Bilder der lieblichen Jugend, ein Romanzengeist der Liebe, eine Ritterlichkeit wie im Mittelalter, Verherrlichung der Frauen, Schwärmerei für Ideale, andrerseits Elfen- und Geistergeschichten, das Reich der Fantome, krystallne Mondnächte mit Feen — zuweilen spuken Teufel und Kobolde hinein.“ (Berl. Musikz. Echo.)

**) Marx sagt darüber in s. Musik d. 19. Jahrhunderts: „Nicht die Geisterwelt ist der dramatischen Dichtung verschlossen, man zwinge uns nur nicht, so lange hinzuschauen, bis wir die Knöpfe am Gewande des Geistes abgezählt haben. Auch das Leben versunkener

Digitized by Google

von, wenn auch noch ſo hoher Begeiſterung erfüllten Künſtler in ſclaviſcher Nachahmung unabweislich in ein ſchwächlich bewußtloſes Ergehen in Illuſionen zurück, denen ſelbſt der Schein der Wahrheit abgeht. —

Jahrhunderte leben wir noch einmal durch, aber nur, ſoweit wir uns und unſer Sinnen und Fühlen darin finden. Jene Zeit des Mittelalters kann gar wohl Mitgefühl wecken, aber nur mit dem, was ihr Menſchliches und uns Verwandtes innewohnte, nicht mit ihren ſtählernen Recken und dem ganzen zuſammengeraubten Plunder und Geraſſel der hochtrotzigen Feudalwelt, nicht aus jener Minne, die den Gegenſtand ihrer Wahl bald anbeterisch verehrt, bald zur willenloſen Creatur herabdrückt. Das Alles laſſen wir uns wohl in Mährchen, halb achtlos, halb mit Phantaſiebildern ſpielend, gefallen. Sobald es aber auf der Bühne in ausharrender Leiblichkeit mit dem vollen Zugerüſt der Wirklichkeit uns gegenüberſteht, ſinkt es in die Sphäre aller auf Sinnenſpiel berechneten Phantasmagorien herab. Selbſt die tieferen, gemüthwahren Züge verlieren ihre Macht, da ſie aus fremd-kalten Umſtänden faſt zuſammenhangslos für unſer Gemüth hervortreten. — Was man nie geglaubt, nie zu überreden, zu zeigen gewagt hätte, alles abenteuerlich Unmögliche, jeden Sturm unberechtigter oder übertriebener Gefühle, jeden Sinnestaumel üppiger Luſt überredet man ſich, hier (in der Oper) wagen zu dürfen.“ —

Studium und Darstellung der Geschichte und des Lebens.

Der frühere zuversichtliche Glaube an alles rein Traditionelle ist durch die unaufhaltsam fortschreitende Entwicklung unseres Geistes, durch die immer bedeutendere Erweiterung unseres Blickes immer wankender geworden. Jene mythische — biblische Symbolik, sie ist verblichen. Höher als das Symbol, als die sagen- und märchenhaften, als die romantischen Gestalten steht die Wirklichkeit, steht unzweifelhaft die **Geschichte.**

Was ferner die Nachahmung der Natur ohne Beziehung zum Leben schaffen konnte, ist erreicht. Höher als die Darstellung der bloßen Natur steht diejenige des **Lebens.**

Die fortan ohne solchen Impuls geschaffenen Werke müssen fast alle, fürchte ich, mit seltenen Ausnahmen zu schwächeren Nachahmungen von bereits viel originaler geschaffenen, viel tiefer empfundenen, viel wahrer wiedergegebenen Schilderungen werden.

Darin liegt vielmehr fortan unsere wahre Aufgabe, Alles, was des Menschen Herz bewegt, was es zu edlen und zu großen Thaten treibt, hineinzuziehen in unseren Kreis, in unsere Werkstatt. Wo trotz aller Wunder- und Zauberwelten oder -Gestalten, durch welche die Künstler vergeblich

Digitized by Google

zu fesseln trachteten, es an Stoff fehlte, werden wir Ueberfülle finden.

Das Alterthum hatte seine Unterwelt, in welche ein Hercules hinabstieg, das Mittelalter seine Hölle, welche Christus besiegte. Für uns ist Himmel und Hölle auf Erden. Jeder große Mann, der in dem Streben, das Böse zu überwinden, siegt oder fällt, hat unsere „Hölle" überwunden.

Nur das sind Ideale, Vorlagen würdig unserer Zeit.

„Die Einsicht in das Wesen der Kunst ist soweit gediehen, (sagt Brendel*) daß sie, geübt, das Wirkliche zu sehen, jene idealen Mächte und Himmelsgestalten gar nicht mehr rechtfertigen kann. Jene Seraphime und Cherubime und die ganze Bevölkerung des Himmels aus der blauen Unmöglichkeit herunterholen, das ist kein Vorwurf mehr für die Kunst der Zukunft," — „das ist (nach Marx) Flucht in eine unlebensfähige Vergangenheit, in das Vaterland der Ritter und Minnehöfe und des Klerus von Gottes Gnaden mit seinen, allen Heidenthümern abgeborgten Sagen auf die Stätte absonderlich veralteter Anschauungen, die ganz wo anders als im Volk oder im allgemein Menschlichen ihre Wurzel hatten."

„Wahrhaft neue Belebung der Kunst (fährt Brendel später fort) kann nur aus einem neuen Geiste hervorgehen. Die Einsicht ist nothwendig, daß es sich nicht bloß um einen

*) Brendel. Geschichte der Musik und „die Musik der Gegenwart ꝛc."

künſtleriſchen, ſondern zugleich um einen allgemein menſchlichen Fortſchritt handelt," — (wie Marx ſagt) „um ein Fortſchreiten zu neuen und höheren Lebensmomenten im Leben der Nationen und der Menſchheit."

„Wir wollen (fordert Brendel ſpäter) zuerſt und vor Allem Wirklichkeit. Der Künſtler ſoll im Stande ſein, das Leben zu geſtalten bis in ſeine feinſten Unterſchiede, bis in ſeine wichtigſten Spitzen, und durch Alles hindurch ſoll der große Ton unſerer Zeit ein ſtets gegenwärtiges Geläute hallen." —

Die überwiegende Ausbildung unſeres Verſtandes erlaubt einmal in unſerem Jahrhundert dem Künſtler nicht ferner, auf ein ſo harmloſes Entgegenkommen des Gefühls zu rechnen wie früher, zu hoffen, daß das Gefühl gleich Kindern, welche mit ihrer bunten, noch ungeſtörten Phantaſie bei einer trockenen Erzählung unbewußt die Rolle des Dichters übernehmen, ſeine Andeutungen ausführe und ſich in lebendige Vorſtellungen überſetze. Wohl erzählt uns das Mittelalter mit ſeiner unſchuldsvollen Beſchränktheit von ſolcher Unmittelbarkeit des Gefühls, wohl erweckte vor Zeiten u. A. die Darſtellung der Leiden des Heilands in dem Beſchauer die höchſte Rührung, aber auch die höchſte Beſeligung, denn damals ſah er darin im feſten Glauben an die in ſeiner Religion herrſchenden Traditionen die Vernichtung ſeiner eigenen Schuld verſinnlicht. Wohl hatten daher zu jener Zeit ſolche Darſtellungen der Kunſt ihre vollſte Berechtigung. Mit jenem Glauben aber mußte auch dieſe ſchwinden. An die Stelle ſolchen Glaubens iſt unſere Erkenntniß getreten.

Digitized by Google

Wir sind zum Bewußtsein gekommen, daß wir selbst verantwortlich sind, daß fremde Leiden unsere Sünden nimmermehr abwaschen werden. Aber wir wissen auch hiermit, daß wir durch edles Wollen und Schaffen unser eigenes Leid verklären, es mehr und mehr zur Quelle der Wonne umschaffen und somit zugleich die ganze Menschheit erheben. —

Warum lassen die Künstler diese warmen Gefühle, diesen Drang nach Vervollkommnung in des Menschen Brust noch immer unbenutzt?

Ohne das theilnehmende Gefühl anzuregen, ohne welches die Kunst nicht zu fesseln vermag, gaben sie uns meistentheils verblaßte Sagen oder historische Momente, die wir aus jedem guten Geschichtsbuche weit besser kennen lernen, oder biblische Objecte bloß in der Absicht, das religiöse Interesse des Publikums für ihre Werke zu gewinnen.

Freilich müssen wir erst selbst das Leben begreifen, ehe wir mit Erfolg daran gehen können, es darzustellen. „Das Leben aus dem Geist und für den Geist kann sich nur offenbaren, wenn der Künstler den Odem dieses Lebens in sich trägt." (A. B. Marx. Die Kunst des 19. Jahrhunderts.)

Warum fristet denn jetzt die Kunst in Bezug auf Inhalt noch immer so vielfach nur kümmerlich ihr Dasein? Gab sie vielleicht das Leben nicht? Wohl genug bot sie uns aus demselben. Sie gab es, aber sie verstand es nicht. Ihr fehlte die Idee, durch Wahrheit zu erziehen, sie wähnte ohne sie uns zu begeistern.

Der Künstler, welcher nicht durchflammt, begeistert von

Digitized by Google

einer **Idee**, die seine Gegenstände trägt: er hoffe nimmer unser Herz zu fesseln. Das Einzelne hat stets nur dann Interesse, wenn allgemeine, dem Menschen aus der Seele genommene Wahrheit sich darin spiegelt. —

Um aber das Leben richtiger als bisher zu würdigen und wiederzugeben, müssen wir es vor Allem auf das Eifrigste studiren aus dem großen Buche der Vergangenheit, aus der

Geschichte.

Nicht todtes Wissen der Geschichte vermag in uns richtige Erkenntniß des Lebens zu wecken sondern führt uns auf's Neue zu den eben beleuchteten Fehlgriffen. Nein, wollen wir die wirklich gerechten Klagen über die bisherige unpoetische Trockenheit historischer Kunstwerke mit Erfolg vermeiden,*) so müssen wir die Geschichte lediglich in der Absicht studiren: uns aus derselben **lehrreiche Schlüsse und Folgerungen** für das Leben zu bilden. In ihr finden wir das Leben und die Entwicklungen, das Steigen und Fallen ganzer Völker wie einzelner hervorragender Geister.

Warum stiegen sie? Warum fielen sie? Dieses „Warum" unablässig erforschend werden wir erkennen

die Leiden der Menschen als Folge ihrer Verirrungen aber auch als Schule der Besserung, ihr Unglück als Buße für ihre Schwäche, ihre Schwäche wiederum als Folge des Mangels an Muth und Selbstvertrauen sowie an Vertrauen zur Kraft

*) Alles Weitere hierüber s. S. 53.

Digitized by Google

der Wahrheit, von den Menschen gewöhnlich der eingebildeten Größe, dem Triumph des Augenblickes geopfert.

Wem wäre es überhaupt mehr gegeben als dem Künstler, diesen Truggestalten die Maske abzureißen, als warnende Beispiele darzustellen

die schlaue, despotische Benutzung des Aberglaubens, um die Kräfte von Millionen willenloser Menschen zu selbstsüchtigen oder verkehrten Zwecken zu vergeuden, deren sprechendes Zeugniß u. A. Indiens Tempel und Aegyptens Pyramiden*), die Kreuzzüge,

*) Besonders in der Geschichte des jüdischen Volkes, also in der Bibel, finden wir merkwürdig passende Symbole für unsere Zeit, weil nämlich diese Nation sich dauernd niemals roher Gewalt fügte, niemals ihre Idee äußerer Verhältnisse wegen völlig opferte, niemals in Hingebung an das Ideal die wirkliche Welt vergaß. Ist es daher der idealen Künstlernatur zu verdenken, daß sie mit ihrer Phantasie die Schlacken der Gegenwart, der Entartung überfliegend, sich für eine Nation begeistert, welche unter einem in der ganzen Weltgeschichte einzig dastehenden, tausendjährigen Drucke über die ganze Erde zerstreut, sich in neuerdings sogar wachsender Kraft und Reinheit, in einer unter unerhörten Verhängnissen unvergleichbaren Stärke des Vertrauens auf ihre Idee erhalten hat? Oder haben etwa Diejenigen, denen der Glaube an die Menschheit, an den göttlich-unbesiegbaren Aufschwung des Menschen-Geistes verloren gegangen, das Recht, den Künstler zu belächeln, dessen in die Zukunft blickender Geist die Bestimmung des kleinen Judenvolkes verherrlicht: aufzugehen in der Menschheit als die — durch ihre rastlose Concurrenz unvermeidlich gewordenen — Aufrüttler und Erwecker des Geistes? —

Digitized by Google

die Ablaß- und Reliquienwirthschaft, — die verhängnißvollen Folgen darzustellen der durch Begünstigung der Unwissenheit und durch naturwidrige Gebote von jeher gehemmten, verkümmerten Ausbeutung der Naturkräfte?

Unser wichtigstes Object ist folglich der Mensch — sei es in seiner Gesammtheit oder als einzelnes Individuum, der entweder sich und seine Mitmenschen durch Wahn und Leidenschaft, durch Schwäche oder Egoismus ins Verderben stürzt oder durch freudiges Schaffen und Opfern zum Wohl seiner Brüder die schönste Palme gewinnt. „Der Mensch aber, (entwickelt R. Wagner sehr richtig) kann nur im Zusammenhange mit dem Menschen überhaupt begriffen werden. Losgelöst aus diesem muß gerade der moderne Mensch als das Allerunbegreiflichste erscheinen. Der rastlose innere Zwiespalt desselben, der sich zwischen Wollen und Können ein Chaos von marternden Vorstellungen geschaffen hat, ist nicht sowohl aus seiner Natur sondern vielmehr aus einer Verirrung derselben hervorgegangen. Jene peinigenden Vorstellungen müssen auf den wahren Stand der menschlichen Gesellschaft zurückgeführt werden. Aber auch dieser Zustand, in welchem tausendfache Berechtigungen noch immer durch millionenfache Rechtlosigkeiten sich ernähren und der Mensch vom Menschen durch eingebildete unübersteigliche Schranken getrennt ist, kann nicht aus sich selbst begriffen werden, er muß aus dem Geist der Geschichte, aus den durch sie hervorgerufenen Gesinnungen erklärt werden.“ —

Digitized by Google

Doch nicht allein die Vergangenheit ist berufen, Führerin und Lehrmeisterin des schaffenden Künstlers zu sein, sondern in gleichem Grade auch die **Gegenwart**, wenn auch mit folgenden Einschränkungen.

Von jeher gab es unter Millionen von Menschen kaum einen, der so in der Zukunft lebte, mit so freiem und klaren Blicke die ihm gleichzeitigen Begebenheiten übersah, daß er die Gegenwart in historischer Beziehung richtig zu würdigen, ganz unbefangen zu beurtheilen im Stande gewesen wäre. Schlagender Beweis dafür ist, daß zu allen Zeiten die wenigen prophetischen Geister gewöhnlich verlacht wurden, so oft sie die Consequenzen der Gegenwart aus dem Verlauf derselben logisch entwickelnd richtig vorhersagten. Was wir aber nicht richtig zu beurtheilen sicher sind, können wir auch nicht richtig darstellen und beleuchten. Es wird stets bedenklich bleiben, Thaten oder Ereignisse der Gegenwart, der Neuzeit in das Gewand der Kunst zu kleiden, weil uns die Wirklichkeit derselben, welche die Kunst um der Schönheit willen zu idealisiren hat, mit ihrer ganzen Prosa noch viel zu nahe liegt.

Dafür bietet uns jedoch das Studium und die Schilderung des uns umgebenden **Lebens** hinreichend reichen Ersatz. Allerdings stoßen wir bei Anregung dieses eigenthümlichen Theiles der künstlerischen Studien leider auf mehrfache noch immer grassirende Vorurtheile. Einerseits sieht das Publicum, besonders der gewerbfleißige Theil desselben die Künste noch immer meist als brodlose, unnöthige Spielerei an, höchstens dazu gut die Menschen oberflächlich zu amüsiren; andrerseits

Digitized by Google

blickt die Künstlerkaste nur zu gern ziemlich geringschätzig auf das Leben, auf Alle herab, welche arbeiten und kämpfen müssen, um es sich und Anderen zu erhalten und zu erleichtern. Die Künstler bedenken gewöhnlich noch viel zu wenig, daß Hunderte von Händen emsig wirken müssen, um zugleich erst einem einzigen Künstler eine erträgliche Existenz zu schaffen und ihm prosaische Sorge und Arbeit abzunehmen, damit er ungestört der Kunst allein seine ganze Kraft widmen könne. Darum fort mit dem Dünkel, etwas Besseres zu sein als Männer der Arbeit, fort aber auch mit der Besorgniß, daß bei eingehenderem Studium des Lebens, bei tieferem Hineinblicken in seine große Werkstatt unser Geist durch die trockne Prosa der Alltäglichkeit herabgezogen werden könne! Unter dem unaufhörlichen Druck von Nahrungssorgen ist allerdings schon manche tüchtige Kraft verkümmert. Wer aber von denselben irgend freier, zugleich eine wahre Künstlernatur voll edlen, hochherzigen Sinnes, wird durch solche Studien stets in erheblichem Grade seinen Blick erweitern wie seinen Geist und sein Gemüth bereichern.*)

Und wie will denn der Künstler Affecte und Leidenschaften schildern ohne Kenntniß, ohne Studium des menschlichen Gemüthes? Das Studium aller Affecte, aller Aeußerungen des Gemüths in seinen Neigungen, Schwächen oder Leiden, aller

*) Als ungemein fruchtbringend grade für den Künstler bekundet sich außerdem das Studium der das Leben am Unmittelbarsten fördernden Wissenschaften, nämlich der Naturwissenschaften und der Mathematik, wie sich an Göthe und anderen Coryphäen nachweisen läßt. —

Digitized by Google

Leidenschaften und Verbrechen durch alle Stadien, besonders während dieselben noch im unbeachteten Entstehen begriffen, ist jedenfalls ebenso wichtig wie das Studium der Kunst selbst und wird von desto besserem Erfolge sein, je unbeobachteter sich der Mensch glaubt, je unbewachter er sich gehen läßt.

Gluck, Bach, Mozart, Wagner ꝛc. verrathen sich in allen Hauptzügen als mit den Regungen des menschlichen Gemüths wohlbekannte Menschenkenner.

Je größer die durch möglichst vielseitiges, fordauerndes Studium der menschlichen Affecte und Leidenschaften gewonnene Menschenkenntniß eines Künstlers, desto mehr aus dem Leben gegriffen, desto wahrer werden seine Personen und deren Thaten und Worte erscheinen, desto Bedeutenderes, Erfolgreicheres wird er mit seinen Darstellungen wirken.

Durch solche an der Quelle der Natur und des Lebens längere Zeit selbstthätig und voll Hingebung gemachte Beobachtungen und Erfahrungen läutern wir ferner zugleich unsere meist noch ziemlich falschen, unpraktisch engherzigen „Künstlerbegriffe" von demselben. „Wir wären (sagt O. Lindner in der Voss. Zeitung*) in socialer wie in politischer Beziehung Alle weiter und säßen nicht bis über die Ohren in äußerlich aesthetischer Bildung, in Pensionsansichten und Träumen, hätten unsere Künstler und Philosophen nicht eine unmännliche Scheu vor den Verwal-

*) Trotzdem L. in seinen Anforderungen noch weiter geht, auch aus Göthe's Ministerstellung etwas einseitig ideale Schlüsse zieht, veranlaßte mich doch das recht Anregende seiner obigen Worte, dieselben an dieser Stelle ziemlich unverkürzt wiederzugeben. —

Digitized by Google

tungs-Geschäften des wirklichen Lebens, sei es in einem dem eigenen Interesse oder dem Staate dienenden Berufe, eine Schen, als hinderten solche Geschäfte die freie Herausbildung des Individuums. Möchte doch endlich die unseren Tagen so nothwendige Ueberzeugung immer mehr Platz greifen, daß der des freien Mannes würdige Antheil an der Verwaltung irgend einer größeren Gesammtheit nicht bloß Last, Hinderniß der Entwicklung, sondern auch Lust, volle sittliche Ausprägung des Mannes, ja daß nichts Anderes, keine Wissenschaft oder Kunst für sich, einen Ersatz dafür bieten kann."

„Nur das Leben lehret Jedem, was er sei," „das spricht Göthe aus seiner durch zehnjährige staatsmännische Wirksamkeit in den verschiedensten Lebensstellungen gesammelten reichen Lebenserfahrung. Und diese seine öffentliche Wirksamkeit war so fern, seiner Dichtung Eintrag gethan zu haben, daß sie ihm vielmehr zum Segen gereichte. In jenen zehn Jahren scheint bei Göthe die Poesie nicht im Uebergewicht, aber ihr Gehalt übertrifft alles Frühere, sodaß dieses wie brausende Jugendfülle zu der gesetzten Klarheit des Mannes sich verhält. Hier liegt Schule zu Grunde, solche vor Allem, die nur das Leben geben kann. Kurz Göthe ist nicht zum Wenigsten ein größerer Dichter geworden durch diese, alle Kräfte der Seele ausfüllende, männliche Pflichterfüllung. Nicht seine Schuld war beiläufig die Verzichtleistung auf die, durch zu allgemein eingewurzelte Krebsschäden gehemmte Ordnung der Landes-Verwaltung. Machen wir es besser, denen die Götter es soviel besser ge-

Digitized by Google

macht haben. Weihen wir zum Mindesten ein warmes Herz der Verbesserung unserer socialen oder staatlichen Mißstände."

Grade des Lebens grelle Schattenseiten vermögen allein unsere Augen zu öffnen für die Leiden der Menschheit, für den Unverstand, womit das kurze Dasein stets sie sich verbittern, der sie im Großen wie im Kleinen oft zu Teufeln macht. Nur indem wir uns — womöglich an der Hand erfahrner Menschenkenner — auch einmal mitten hinein an die Stätten des Elends, der Sorge und des Kummers begeben, lernen wir kennen unserer Brüder Wünsche, ihr Wohl und Wehe fühlen und ihr Sehnen nach wahrem oder nach verkehrtem Ziel des Glücks.

Dies wird uns antreiben, an der Hand der Geschichte sowohl nachzudenken und nachzuforschen den wahren Ursachen unserer noch immer vielfach so traurig zerrissenen Zustände als auch in lebendiger, eindringlicher Schilderung diese Ursachen zu Objecten unserer Darstellung zu machen, mit hinreißenden Zügen, mit kräftigen Farben u. A. vielleicht zu schildern:

den Haß und die Verachtung, unter deren Fluche noch immer dieses oder jenes Volk seit Jahrhunderten (ja vielleicht trotz höchst hervorragender Eigenschaften seit Jahrtausenden) schmachtet,

als Ursache dieses Hasses, dieser Verachtung: Entartung, überhaupt verachtungswürdige Eigenschaften, wie Feigheit, Falschheit, Anmaßung,

als Ursache solcher Entartung: Unterjochung, Knechtschaft, Druck durch thatkräftigere Nationen oder durch weltliche oder geistliche Despoten,

Digitized by Google

als Ursache dieses furchtbaren Druckes, als Veranlassung und Beschleunigung der Unterjochung: Zwietracht,

als Ursache der Zwietracht: Sonderinteressen, strafwürdige Eigenliebe, Mangel an Sinn für Gegenseitigkeit und an Aufopferungstrieb, überhaupt: gänzliches Verkennen der wahren Bestimmung des Menschen,

als Ursache der Unterjochung andrerseits: Verweichlichung nach dem Siege der materiellen Bedürfnisse über geistigen Genuß und über wahre Bildung, Furcht, Vorurtheil und Aberglauben,

als Ursache von Vorurtheil und Aberglauben: **Unwissenheit.**

als Ursache der Unwissenheit aber: **mangelhafte** Ausbildung, schlechte, **verkehrte** Anwendung der von der Natur dem Menschen verliehenen Fülle höchst entwicklungsfähiger aber deshalb noch ganz und gar nicht etwa schon wirklich entwickelter, besonders aber **richtig,** hinreichend entwickelter Gaben.

In ähnlicher Weise wird sich gewiß noch manche andere Kette böser oder guter Consequenzen als geeigneter Darstellungsstoff ergeben.

Erkennen der eigentlichen Ursachen unseres Glücks wie unseres Unglücks, Erkenntniß der Folgen aller guten und schlechten Handlungen, aller Schwächen und Unterlassungssünden, tiefinnerste Ueberzeugung von den unabweislichen

Digitized by Google

Consequenzen alles zu rechter oder nicht zu rechter Zeit Geschehenen wie Unterlassenen: das ist es, was dem Menschen fehlt. Diese Verblendung unablässig von seinem Auge zu reißen, die in Folge derselben eingewurzelten Krebsschäden in ernstem oder komischem, satyrischem Gewande unerbittlich zu beleuchten, ist unstreitig eine unserer verdienstvollsten Aufgaben. —

Die meisten unserer Operncomponisten werden nicht wenig erstaunen über die Zumuthung, auf Grund solcher Absichten Stoffe so seltsamen — oder aufrichtiger gesagt „unmusikalischen" — Inhalts zu wählen und zu bemusiken. Aber ist denn die so eben entwickelte Idee etwa neu, ist sie etwa auf dem Gebiete der Oper noch gar nicht cultivirt worden? Schon Mattheson sagt 1728 in seinem „musik. Patrioten": „Das Operntheatrum an sich selbst nun ist eine kleine Kunst-Welt, beiläufig zwar zur Gemüthsergötzung, hauptsächlich aber zur Nachfolge der Tugend und Vermeidung der Laster. — Der wahre und einzige Endzweck muß nicht die bloße Ergötzlichkeit sein — hiergegen soll die Tugend gepriesen, das Laster beschämt, die Ungewißheit menschlicher Hoheit mit Fingern gezeigt und das unglückliche Ende aller Gewaltthätigkeit und alles Unrechts gewiesen werden. Stolz und Hoffarth sollen bloßgestellt, Thorheit und Falschheit verächtlich und durchgehends alle bösen Dinge zu Schanden und Spott gemacht werden. Das ist der rechte Endzweck."

Digitized by Google

Ebenso widmet der Ritter Planelli*) in seinem Werke über die Oper (1772) ein besonderes Capitel Vorschlägen, auf welche Art man „die Laster verächtlich und hassenswürdig zu machen, die Tugenden der Nation aber durch nachahmungswürdige Muster und Beispiele zu erhöhen und zu vergrößern im Stande sei."

Betrachten wir ferner doch einmal bedeutendere Opern wie „Don Juan", „Figaro", „Zauberflöte", „Titus", „Fidelio", „Iphigenie in Aulis", „Euryanthe", auch z. B. die „Hugenotten" oder die „Stumme von Portici" von dieser Seite, aber auch ganz vorurtheilslos und ganz abgesehen von ihrem rein künstlerischen Werthe.

Enthalten nicht vorzüglich die Mozartschen Stoffe sehr bestimmt und eindringlich auf Einsicht, auf Erkenntniß hinarbeitende, praktisch belehrende Schilderungen?

Tritt nicht z. B. „im Don Juan" trotz mancher Schwächen der Dichtung nächst dem selbstverständlichen Zwecke, dem Componisten ein recht glückliches Textbuch zu liefern, die handgreifliche Absicht hervor: zur abschreckenden Warnung die problematische Natur eines gefallenen Sohnes des Lichtes zu schildern, der im Suchen nach höchstem Genuß auf den niedrigsten fällt, und dessen unselige Bestimmung, Alles ins Verderben zu stürzen? Giebt uns nicht „Figaro's Hoch-

*) Dell 'Opera in Musica, Trattato de Cavalier A. Planelli etc. Napoli 1772, jedenfalls das erste theoretische Werk über die Oper, voll lehrreicher und praktisch-aesthetischer Rathschläge, noch jetzt dem Dichter, Componisten und Sänger in vielfacher Beziehung zu empfehlen. —

Digitized by Google

zeit" ein sehr lehrreiches, aus dem wirklichen Leben der höheren Stände gegriffenes Spiegelbild gelockerter Moral? Enthält nicht „Titus" eine ebenso lehrreiche Schilderung, zu welch unsinnigen Verbrechen ungezügelte Leidenschaft fortreißen kann? Bietet nicht auch die „Zauberflöte", von welcher wir jetzt bestimmt wissen, daß sich Mozart für sie speciell wegen ihrer sittlichen, von den edelsten freimaurerischen Grundsätzen getragenen Tendenz begeisterte, wahrhaft sittlich-erhebende Kernworte, die nicht oft und eindringlich genug insinuirt werden können?

So könnten wir uns, was „Fidelio" betrifft, gewiß nur Glück wünschen, wenn das herrliche Vorbild der hochherzigen Leonore den seichten oder hausbackenen Sinn eines großen Theiles unserer Frauenwelt zu bedeutenderer und unbefangenerer Anschauung und Gesinnung zu erheben vermöchte, während beiläufig die Ehr- und Herrschsucht empfindlicher Männer ganz gut thun würde, etwas über Herrn Pizarro und die unangenehmen Consequenzen solcher Leidenschaften nachzudenken.

So erblicken wir sowohl in der „Iphigenie in Aulis" als auch in der „Euryanthe" die Unwissenheit der Menschen zur Ausführung verkehrter, verderblicher Handlungen benutzt, hier um Iphigenie, dort um Euryanthe zu opfern. In gleicher Weise sehen wir in den „Hugenotten" die Bornirtheit des Königs und des Volkes von der Herrschsucht der Pfaffen zur unsinnigsten Vernichtung der Aufklärung ausgebeutet, weil dieselbe ihrer Macht gefährlich zu werden droht. Die „Stumme von Portici" endlich enthält z. B. eine so eindringliche Schilderung von Tyrannendruck und seiner Vergeltung, daß u. A. sowohl

Digitized by Google

in Brüssel als in Warschau sofort nach ihrer Aufführung solchem Drucke von dem Volke durch Revolutionen ein Ziel gesetzt wurde. Selbstverständlich vermag die Kunst ganz andere, ihrer viel würdigere Arten von Umwälzungen zu erzielen, als die ebenberührten gewaltsamen, aber auch dieses Beispiel durfte nicht ganz unerwähnt bleiben, weil es characteristisch für die gewaltige Macht des von Musik und Gesang getragenen Drama's ist.

Diese wenigen Beispiele werden hoffentlich bereits einigermaßen Diejenigen mit der vorgezeichneten Richtung aussöhnen, denen dieselbe bisher als etwas der Oper Fremdartiges, ja vielleicht als eine völlig zu „perhorrescirende, widersinnige" Zumuthung erschien.

Es sei *fern von mir*, diese Richtung als fortan einzig und *allein lebensfähige* und maßgebende hinstellen zu wollen. Wohl aber erscheint sie mir — ein ächtes Kind unserer Zeit — seitdem mein künstlerisches Bewußtsein erwacht, mit stets gleich mächtig gebliebener Ueberzeugung als eine solche, deren Keime, längst in der Menschen Brust schlummernd, nur auf entsprechende Befruchtung durch den Geist der Neuzeit harrten, um sich nunmehr ebenso fruchtbringend als wohlberechtigt zu entfalten. Und bekunden nicht die meisten vorstehend angeführten Opern schon überraschend genug die, wenn auch oft noch nicht zu vollem Bewußtsein gelangte Neigung gemüthvollerer, denkenderer Künstler, auch auf dem Gebiet der Oper die „Schaubühne zu einer moralischen Anstalt" zu machen? Wenn trotzdem solche Bestrebungen noch immer fast ohne

Digitized by Google

alle Consequenzen blieben, so hatte dies mehrfache technische wie geistige Ursachen, und es liegt uns an dieser Stelle ob, von denselben hauptsächlich die (noch dazu durch einseitig realistische und darum verunglückte Versuche gesteigerte) Besorgniß prosaischer Herabwürdigung der Kunst näher in's Auge zu fassen.

Wir gelangen hiermit überhaupt zu folgenden wichtigen Fragen:

Wie sind jene Fehlgriffe sicher und erfolgreich zu vermeiden?

Wie und in wieweit ist es wahrer Kunst allein würdig und gestattet, historische und sociale Momente behufs Erkenntniß weckender Beleuchtungen in das Bereich ihrer Darstellung zu ziehen?

Was ist hierbei außerdem noch speciell für die Oper zu berücksichtigen?

Hören wir über die beiden ersten Punkte zuvörderst einige andere gewichtigere Stimmen.

„Das Drama (sagt Richard Wagner) unterscheidet sich von allen anderen Dichtungsarten dadurch, daß in ihm die Absicht durch vollständige Verwirklichung, durch Mittheilung an das Gefühl, durch unmittelbare sinnliche Anschauung verborgen wird. Wo die Absicht noch merklich bleibt, ist der Eindruck ein erkältender. Die Handlung ist daher so zu wählen, daß sie durch das Gefühl vollständig gerechtfertigt ist. Alle Moral muß allein in dieser Rechtfertigung beruhen. Daher sind nur solche Handlungen geeignet, die aus den wahrsten und zugleich einfachsten Beziehungen hervorgehen, die der menschlichen

Digitized by Google

Empfindung am Nächsten liegen, für unser Gefühl am Begreiflichsten sind."

„Wird der Zweck der Belehrung (warnt Hegel in der Einl. f. Aesthetik) so sehr als Zweck behandelt, daß die Belehrung als abstracter Satz, als prosaische Reflexion, allgemeine Lehre für sich direct hervortritt und explicirt wird, anstatt indirect in die Handlung eingeschlossen zu sein, dann ist durch solche Trennung die sinnlich bildliche Gestalt, die das Kunstwerk erst zum Kunstwerk macht, nur ein müßiges Beiwesen, eine Hülle, die als bloße Hülle, ein Schein, der als bloßer Schein ausdrücklich gesetzt ist. Damit ist die Natur des Kunstwerks selbst entstellt, denn es soll seinen Inhalt nicht in seiner Allgemeinheit, sondern sinnlich individualisirt zur Anschauung bringen." —

E. T. A. Hoffmann rechnet (in seinen Phantasiestücken) „den Verfall des Theaters von der Zeit, wo man die Bühne zur Zuchtschule für die moralische Verbesserung der Menschen machen wollte. Das Lustigste konnte nicht mehr erfreuen, denn hinter jedem Scherz ragte die Ruthe des moralischen Schulmeisters hervor, der grade dann am Geeignetsten ist, die Kinder zu strafen, wenn sie sich dem Vergnügen ganz überlassen. — Iffland war einer der Coryphäen jener langweiligen moralisirenden Secte, die mit ihrem Thränenwasser jeden emporblitzenden Funken der wahren Poesie auszulöschen strebte. Ohne die bunten mannigfaltigen Erscheinungen des Lebens durch den Glanz der Poesie in allen seinen Tendenzen verklärt und verherrlicht — nicht als unabhängige Einzelheiten, von der Natur wie im zwecklosen

Digitized by Google

Spiel eines launenhaften Kindes hingeworfen — sondern als aus dem Ganzen entspringend und in seinen Mechanismus wieder tief eingreifend zu betrachten, im Innern aufzufassen und mit den lebhaftesten Farben wiederzugeben, ist vergeblich das Ringen: der Natur den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild, dem Jahrhundert und dem Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen."

„Die Kunst soll nicht mit Begriffen hervortreten, (fordert Breithaupt in s. Briefen über Tragödie) aber Alles in ihr muß auf Begriffe zurückführen. Das Gedicht soll nicht aussehen wie ein philosophisches Lehrbuch, aber es muß seine Philosophie haben, und keine kranke. Was an sich keinen Halt hat, kann auch in der Kunst Nichts taugen. Es macht sie zu einer Kunst des Betrugs und der Verwirrung. Eine feste, bestimmte Lebensansicht muß jedem Drama zu Grunde liegen und wäre es sogar nur die, daß das Loos des Menschlichen: ewig an das Ringen mit Zweifeln gebannt, ewig zwischen unverträglichen Ansprüchen getheilt zu sein und über frei und unfrei niemals in's Klare zu kommen."

„In Don Carlos z. B. (behauptet Süvern*) sind die Spuren der Philosophie unverkennbar, die Leidenschaften wirken da nur im Dienste eines höheren Interesses. Auf ein ganzes im Joche des Aberglaubens und Despotismus seufzendes Jahrhundert und das mächtig ent-

*) Süvern. Ueber Schillers Wallenstein ꝛc.

Digitized by Google

gegenwirkende Streben der Menschheit werden unsere Blicke gerichtet. — Posa führt sich selbst durch eignes Handeln seinen Fall herbei. Doch treibt er ihn zu sehr mit Vorsatz (!), wie, wenn ihm dieß vom Dichter aufgegeben wäre, als daß er vollkommen tragisch sein könnte. Nirgends ist die Nothwendigkeit sichtbar, die ihn soweit treibt."*)

„Der außerordentliche Eindruck dagegen (heißt es in „Wilhelm Meister's Tagebuch") den Mozart's Don Juan macht, scheint mir nicht nur aus der vortrefflichen Musik zu erklären, sondern besonders auch daraus, daß die Idee der Geschichte wie die Geschichte des Faust ꝛc. einfaches Gleichniß eines ernsten und wichtigen Gedankens ist." —

Was folgt überhaupt aus jeder der vorstehenden Aeußerungen?

Das **Beispiel,** die lebendig vorgeführte Handlung und Schilderung ist der einzig zulässige Weg, auf dem der Künstler der Gefahr entgeht, trocken und unpoetisch zu werden und im Stande ist, auf den Beschauer eine tiefere und nachhaltigere Wirkung zu üben. Jede direct in bloßen Worten

*) Aehnlich behauptet Breithaupt in seiner Betrachtung der deutschen classischen Dramen: „Der Knoten ist in ihnen wie in der Welthistorie nur an einer Stelle gelöst, um sich an einer andern wieder zu schürzen. Das Fluthen und Schwanken im Menschenschicksal steht nicht still, es wogt nur unruhiger durcheinander. Tell, Wallenstein, die feindlichen Brüder. Welche Scenen dort, und hier welch' ein Himmel von Schönheit im Einzelnen! Aber wo das Ganze, nach dem uns verlangt? Wo eine Idee, die klar durchleuchtete? Wo die Idee, die hineinleuchten soll in die dunkle Wirre des Menschenlebens?" Eine große Idee leuchtet übrigens in der Regel hindurch, aber nicht immer klar und entschieden genug. —

Digitized by Google

ausgesprochene, abstracte Moral dagegen ist in Kunstwerken gänzlich unstatthaft, verfehlt total den beabsichtigten Zweck und wird nie einen glücklichen Eindruck machen.*) Nichts wirkt dagegen so lebendig auf das Gemüth, Nichts treibt die Menschen so mächtig zum Nachdenken über ihre Handlungen, Unterlassungssünden und dadurch verkümmerten Zustände, als die, zumal auf der Bühne in treu aus dem Leben gegriffenen Beispielen ihnen vorgeführten Spiegelbilder ihrer Leidenschaften und Thorheiten**) wie der guten und bösen Folgen derselben. „Grade der ahnungsvolle Zeitpunkt (sagt Süvern), wo der Mensch ringt, sein Verhängniß aufzuhalten, ist die Aufgabe des tragischen Drama's. Durch jede Anstrengung, das Geschick aufzuhalten, beschleunigt er es um desto mehr. Er wähnt, es

*) In Uebereinstimmung hiermit sagt Rammler in seiner Vertheidigung des Gesanges in der Oper: „Das Publikum hat das Singen überhaupt schon vergeben und will nur, daß man nicht jedes Gleichniß und jede kalte Moral singen soll.“ Marpurg's histor. krit. Beiträge.

**) Hier fallen der Satyre, der ironisirenden Parodie ebenso dankbare als verdienstvolle Aufgaben zu, hier eröffnet sich dem komisch-humoristischen Genre ein weites, noch lange nicht eindringlich und absichtsvoll genug cultivirtes Gebiet höchst segensreichen Wirkens durch schonungsloses Aufdecken und Geißeln socialer Verkehrtheiten und Mißstände. Unerbittlich in faule Flecke einschneidende Satyre wirkt bekanntlich oft viel sicherer als alle noch so erhaben ernsthafte Moral und wir dürfen daher nicht anstehen, den Parodien und Travestien selbst eines Offenbach und Consorten trotz alles ihnen oft bis zum Ekel anhaftenden Schmutzes, trotz der frechen Verhöhnung unserer heiligsten Begriffe, eine gewisse Berechtigung, ein gewisses, wenn auch absichtslos negatives Verdienst zuzugestehen.

Digitized by Google

abgewendet zu haben, ist schon vermessen in seiner Sicherheit, aber nur dichter hat er sich umzogen. Hier bringt jede gehoffte Freude ein neues Leid, dicht und schrecklich grenzen sie aneinander.“ In Werken, deren Schöpfer mit kraftvollem Geiste aus dem Leben gegriffne Zustände schildert, befinden wir uns durch die Treue seiner Darstellung, durch die Macht seiner Wahrheit wie durch Zauber gebannt, mitten in seiner Schilderung, mitten unter seinen Personen. Wir können nicht mehr heraus aus diesem magischen Kreise. Mit unerbittlicher Beharrlichkeit werden wir fortgerissen an den Abgrund der Leidenschaften. Der Unverstand, die Verirrungen seiner Personen scheinen unsere eigenen. Reue erfaßt uns. Warum haben wir in stumpfer Bewußtlosigkeit dahin gelebt, warum uns selbst und unsere Mitmenschen nicht aufgerichtet zur Erkenntniß, zur That, zum Vertrauen auf die Kraft der Wahrheit? Aufhalten möchten wir das Verhängniß, das wir uns ereilen sehen. Ach, zu spät schon kommt vielleicht unsere Reue, unsere Erkenntniß, unsere Vorsätze! — — —

Wodurch hat in solchem Falle der Künstler in so hohem Grade erreicht, was er gewollt? Was war es, was uns so mächtig erfaßte? Ein Bild des *Lebens*, tief und *treu* aus dem Leben gegriffen. —

Solche Macht des lehrreichen Beispiels ist von den Künstlern in seiner tiefgreifenden Wirkung noch lange nicht hinreichend genug erprobt worden. Sie konnten solche Stoffe nicht finden, weil ihnen, zumal im Mittelalter in Tradition und Fanatismus befangen, bisher fast durchgängig die Leuchte der *Idee* fehlte. Wir aber wollen diese Fackel ergreifen zu

Digitized by Google

siegreichem Entflammen alles dessen, was die Brust unserer Brüder mit mächtiger Ahnung und Sehnsucht erfüllt, stets eingedenk, daß uns nur vollständiges Unterwerfen unter eine leuchtende Idee wahrhaft groß macht, daß nur Derjenige seinen Schöpfungen Unsterblichkeit sichert, der sich zum Diener eines erhabenen Princips, einer erweckenden, aufklärenden Absicht macht, der dieselbe niemals verleugnet sondern ihr unerschütterlich seine gesammte schöpferische Kraft widmet. Auf das Ernsteste fordert von uns die Gegenwart, wenigstens in bedeutenderen Werken, die Menschheit mit so unerbittlich consequenter Beredtsamkeit lehrreicher Beispiele zum Nachdenken anzuregen — dieselbe so tief aufzurütteln zum Bewußtsein eigner Schuld an unseren Leiden, ihr so anfeuernde Beispiele edler und großer Thaten vorzuführen und sie so überzeugend zur Erkenntniß zu bringen: daß wahres Glück, daß geistig reife Freiheit nur durch Wissen und Bildung zu erringen, — daß

> dadurch endlich mehr und mehr an die Stelle der Entfremdung: Vertrauen, an die Stelle finstrer, mißtrauischer Abgeschlossenheit: liebevolle Gegenseitigkeit, an die Stelle stumpfer Ergebung in die vielerlei Geißeln des Egoismus der Drang tritt, sich selbst zu helfen wie allen Menschen zur Erziehung, zur Erkenntniß, zum Selbstgefühl, zur Achtung und Liebe des eignen Volkes wie überhaupt aller Menschen, — durch dies Alles aber fortan beizutragen zur Eröffnung immer reineren, freieren, größeren Lebensgenusses. —

Digitized by Google

Darf etwa der Musiker so herrlichen Anforderungen des ihn umgebenden Lebens sein Herz verschließen, darf er allein aus schwächlichen Gründen es sich gestatten, solche Ideen als für seine Kunst „ganz unpassend" abzufertigen, vielleicht um auch ferner (unbelästigt durch ernstere Anforderungen) in niedriger Speculationssucht sein Talent zum Ergötzen der genußsüchtigen Menge zu vergeuden?

Es gehört allerdings Liebe und Glaube an die Menschheit, besonders an ihre fernere Vervollkommnung und Erhebung, sowie Character, Gesinnung und Resignation dazu, um sich für eine Aufgabe zu begeistern, die sich nicht durch ein geistreiches Spiel mit Tönen allein lösen läßt. Die harmlosen Zeiten sind vorüber, in denen sich der Componist begnügen durfte, den ihm gelieferten Operntext gedankenlos mit Haut und Haar zu bemusiken. Das Publikum ist denn doch nachgrade soweit erwacht, daß es neue Opern in dem albernen, abgeschmackten Zuschnitte früherer Zeiten bereits ziemlich unbarmherzig verurtheilt, daß Producte ohne kräftigeren dramatischen Aufschwung trotz sonstiger Schönheiten ganz unhaltbar geworden sind, wenn denselben nicht wenigstens durch raffinirte Anhäufung aller möglichen Effecte eine Art Scheinleben ermöglicht wird.

Nur derjenige dramatische Componist darf von nun an auf dauernde Beachtung, auf Zukunft hoffen, der (wie Griepenkerl in s. Vorl. über die Oper fordert) „die Glorie jenes sittlichen Adels, wie er in der bedeutendsten Fassung weltgeschichtlicher Entwicklungen das Menschenthum verklärt, uns gezeigt hat, der ein Werk hervorbringt, das heiß heraus-

Digitized by Google

geholt aus den Fragen der Gegenwart, den eigentlichen Kern der größten Beziehungen unserer Zeit bringt. — Der Boden ist schwer zu gewinnen; nicht viele, nur auserlesene Geister haben ihn wirklich gewonnen. Dieser Boden heißt — Weltgeschichte — Weltgericht!" —

Geht das musikalische Drama der Gegenwart schon an und für sich einem Aufschwung entgegen, wie ein solcher nur aus der Vereinigung von zwei so selten wirkungsvoll sich ergänzenden Künsten — weit hinaus über jedes andere musikalische oder poetische Einzeln-Gebiet — hervorgehen kann,*) so wird es sich kraft jenes hohen socialen Zieles sicher einst zu wahrhaft Ehrfurcht gebietendem Einflusse erheben auf die Vervollkommnung des menschlichen Geistes, auf die Weckung richtiger Erkenntniß des Lebens und seiner Consequenzen.

Diese Bedeutung, diese Tragweite seines Einflusses als Erziehungsmittel in seinem ganzen Umfange zu erkennen, ist erst kommenden Geschlechtern vorbehalten. Arbeiten wir unterdessen — dem leuchtenden Vorbilde Richard Wagners folgend — vor Allem unablässig darauf hin, die Oper von

*) „Die Oper ist (nach Griepenkerl) neben der Tragödie die höchste Kunstform, die es giebt, und läßt an Reichthum und Tiefe der Beziehungen die Kirchenmusik weit hinter sich zurück. In-dien sind hier noch zu entdecken und Alles sieht man heut dieser Küste zusteuern, und manches Vorgebirge schon ist erobert worden. An ihrer Wiege wurde ihr Nichts von den außerordentlichen Siegen gesungen, die sie nach staunenswerthen raschen Durchbildungen feiern sollte. Heute glänzt sie unter den Kunsterscheinungen der Zeit mit stets wachsendem Feuer und hat sogar in einzelnen Fällen dahin geleuchtet, wo es sich um große welthistorische Fragen handelte." —

Digitized by Google

ihrem bisherigen gesinnungslosen Mißbrauche zu frivolem Sinneskitzel, überhaupt von all jenen unreinen Schlacken zu erlösen (welche zugleich der Grund ihrer jetzigen Mißachtung wie der kurzsichtigen Besorgniß ihres baldigen Unterganges sind), um sie tauglich zu machen zu ihrer einstigen erhabenen sittlichen Bestimmung!

Aber hüten wir uns auch zugleich, noch ferner das Interesse des Beschauers zu erkälten durch Schilderungen von Unwahrscheinlichkeiten, von, rein menschlichem Denken und Fühlen befremdend fern liegenden blauen Unmöglichkeiten. Mögen wir unsere Stoffe der Geschichte oder der nebelhaftesten Mythe entnehmen, mögen wir Geister, Zauberer, Elfen, Nixen, Kobolde, Hexen und Teufel noch so sehr nach Herzenslust ihr Wesen treiben lassen, mögen wir unsere Oper in Lappland, China, Neuseeland oder Schöppenstedt spielen lassen: die in unserem musikalischen Drama handelnden Personen müssen ächt menschlich denken und fühlen, ihre Affecte und Handlungen müssen auch im idealsten Gewande wahrer Schönheit und Poesie unser Publikum wirklich interessiren, treu und wahr aus des Menschen Brust, aus dem Leben gegriffen sein. —

Digitized by Google

Die Form.

Digitized by Google

Allgemeine künstlerische Anforderungen an ein dramatisches Kunstwerk.

Nachdem wir bisher erforscht, was fortan das Ziel, der geistige Inhalt des musikalischen Dramas sein soll, wenden wir uns nunmehr zur Betrachtung seiner Form, seiner sinnlichen Erscheinung, und gelangen hierbei zu folgenden allgemeinen künstlerischen Anforderungen.*)

Die Kunst-Schönheit steht — als die aus dem Geiste wiedergeborne Schönheit — um soviel höher wie Natur-Schönheit, als der Geist höher steht als die Natur.

Die Kunst hat somit die Naturerscheinung zu einem Kunstproducte umzuwandeln, welches in allen Punkten seiner Oberfläche die Seele, den Geist unverkümmert zur Erscheinung bringt. Sie hat die Naturerscheinung zur harmonischen Uebereinstimmung zwischen Aeußerem und Innerem zurückzuführen. Erst durch diese Reinigung bringt

*) Die folgenden Lehrsätze sind, mit Ausnahme der verschiedenen Citate, durchweg ein Auszug aus Hegel's Forschungen. Besonders Hegel's Vorlesungen über Aesthetik, herausgegeben von Hotho in Berlin, welches Werk den betreffenden Gegenstand mit am Scharfsinnigsten erschöpft, fühle ich mich gedrungen, allen Künstlern — u. A. besonders wegen seiner vielen höchst lehrreichen Beispiele — zu genauerem Nachlesen angelegentlich empfehlen. —

Digitized by Google

sie das Ideal hervor. Schiller sagt: „ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst," d. h. auch im höchsten Ernste soll die Heiterkeit des Ideals, die Harmonie: die Schönheit wesentlicher Charakter bleiben. „Jedes Kunstwerk (sagt Göthe) muß sich als ein solches anzeigen, und das kann es allein durch das, was wir sinnliche Schönheit oder Anmuth nennen." —

„Auch dem beschwerlichsten Stoff noch abzugewinnen ein Lächeln
Durch vollendete Form strebe der Poet.
Kummer und Gram sei schön vom erhabenen Rhythmus besänftigt.
Selber der Brust Angstschrei werde dem Ohre Musik.
Und der versehrende Pfeil des Gespött's, in die Woge der Anmuth
Sei er getaucht, klangvoll werd' er vom Bogen geschnellt." Geibel.

„Die wahre Verzweiflung (bemerkt Börne) macht allerdings garstige Gesichter — aber auf der Bühne darf sie es nicht; dort müssen selbst die Krämpfe der Seele sich in Wellenlinien der Schönheit bewegen." —

„Es ist leider ein Kapitalfehler vieler deutschen Künstler, (warnt Lobe) daß sie das Schreckliche nicht schrecklich genug darstellen zu können glauben und am Sichersten zu gehen meinen, wenn sie das Wilde durch das Regellose, das Grauenhafte durch widerwärtige Mißklänge ausdrücken. Man nähert sich auf diesem Wege mehr der Natur, entfernt sich aber sicherlich von der Kunst." —

——

Haupterforderniß des dramatischen Kunstwerkes ist: Handlung.

Göthe setzt im W. Meister das Wesen der Tragödie gegenüber dem Roman dahinein, daß im Roman die Begeben-

heiten den Menschen treiben und leiten, in der Tragödie dagegen der Mensch sie aufhalte. „Der dramatische Dichter (sagt R. Wagner) drängt die Umgebung der handelnden Personen zusammen, um aus der ebenfalls zusammengedrängten Handlung derselben das Wesen des Menschen nach einer bestimmten Richtung hin überhaupt darzustellen. Der Romandichter hingegen hat die Handlung der Hauptpersonen aus der äußeren Umgebung begreiflich zu machen und kann sich daher fast lediglich nur mit der Schilderung der Umgebung beschäftigen. Das Drama geht daher von Innen nach Außen, der Roman von Außen nach Innen.“ „Darum webt in der Tragödie (nach Süvern) ein rastloses Drängen, das nur soviel hin und wieder einhält, als das Widerstreben gegen das Schicksal nöthig macht. Immer neuer Widerstand und neue Besiegung, bis der Mensch hoch genug, um desto erschütternder zu fallen. Nirgends unthätige Passivität, vielmehr die regste Activität. Da der Mensch selbst sein Geschick beschleunigt, hört dasselbe auf, Begebenheit zu sein und wird Handlung.“

Handlung ist somit das Resultat auf Grund bestimmter Situationen sich entwickelnden Conflicte.

Erfindung der Situation ist keine wesentliche Seite des Schaffens, trotzdem es würdiger scheint, auch in dieser Beziehung originell zu sein. Es muß vielmehr dem Dichter erlaubt bleiben, immer von Neuem aus schon Vorhandenem zu schöpfen. Erst bei Verarbeitung dieses äußerlichen Anfangs der Handlung erweist sich die ächt künstlerische Thätigkeit.

Digitized by Google

Aeußere Fülle von Situationen, von Ereignissen ist noch keine Bedingung wirklicher Handlung.*)

Nicht der äußere Wechsel von Begebenheiten ist Hauptsache, sondern

> die durch sittlich-geistige Gestaltung dargelegten großen Bewegungen des Gemüthes und Characters.

Die eigentliche Action beginnt erst, wenn sich das Gemüth durch die ergriffenen Umstände veranlaßt fühlt, nothwendig gegen das seinen Leidenschaften störend Entgegengestellte zu agiren. Da aber solche Action eine entgegengesetzte Seite verletzt, so ruft sie unmittelbar deren Reaction hervor. Erst durch diesen Kampf der Gegensätze ist volle Bewegung vorhanden. „Je größer eine Handlung ist (sagt Richard Wagner) in desto mehr Zusammenhang befindet sie sich mit den Handlungen anderer Menschen; große Handlungen gehen daher nur aus Reibung wichtiger Gegensätze hervor. Damit nun diese Gegensätze richtig beurtheilt und begriffen werden, hat der Dichter seine Hauptperson in einem weiten Kreise von Beziehungen darzustellen und diese zur Haupthandlung zu verdichten.

Somit ist Handlung: klarste Enthüllung des Indivi-

---

*) So sucht unsere „große Oper" z. B. ihren Mangel an wirklicher Handlung vergeblich durch fortwährenden Wechsel von Situationen und großen Massen zu verdecken.— Aus ähnlichen Beweggründen wie aus zu subjectiver Vorliebe für irgend ein Situationsgenre hat z. B. Meierbeer die Kirche auf die Bühne, Mendelssohn die Bühne in die Kirche gebracht. —

Digitized by Google

duums sowohl in Betreff seiner Gesinnung als seiner Gegensätze.

Collision ist somit noch nicht Handlung (!), sondern nur Anlaß, enthält nur die Anfänge und Voraussetzungen zu derselben. Da sie aber die Harmonie verletzt, so kann die Aufgabe der Kunst nur darin bestehen, bei der Darstellung solcher Verletzung einerseits die freie Schönheit nicht untergehen zu lassen, andrerseits die Entzweiung und deren Kampf nur vorzuführen, damit aus ihr durch

Lösung der Conflicte die Harmonie um so wesentlicher hervorgehe.

„Es ist traurig, daß man das Traurige für das Tragische hält (beklagt Breithaupt in s. Briefen über Tragödie), anstatt daß das Tragische vielmehr: das Beruhigende, Versöhnende, die stille Erhebung, die frohe Ermahnung sein soll. Die Tragödie soll das sich selbst lösende Räthsel des Lebens sein, das uns den Faden der Entwicklung reicht. Ist z. B. ein Mensch unserer Theilnahme werth, der sich ermordet, bloß weil er selbst noch schwankt, ob er sich von einer Schuld lossprechen oder verdammen soll, der zu Allem Kraft hat, nur nicht dazu, sich aufzurichten? Kann dieß Poesie sein? Gemeine Todtschlags- und Selbstmordsgeschichten in Frag und Antwort —? Dieser tragische Tod ist der Tod des Tragischen. — Ich habe Nichts dagegen, wenn das Schicksal waltet, aber ich habe Alles dagegen, wenn der Mensch sich ihm fatalistisch ergiebt, wenn es allein Herr ist, anstatt daß das Menschliche über das Schicksal den Sieg davon trägt.“ —

Digitized by Google

Nur Interessen *idealer* Art dürfen sich daher bekämpfen, die der vernünftigen *Berechtigung* nicht entbehren. Die *großen Motive* der Kunst sind daher die ewigen *sittlichen* und religiösen Verhältnisse, die Mächte des menschlichen *Gemüths*, die der Mensch anzuerkennen und zu bethätigen hat.

Wird der Conflict durch die *That* des Menschen selbst hervorgerufen, so ist jede aus *Bewußtsein*, aus Absicht hervorgegangene Verletzung der Kunst angemessener. Absichtslose Verletzung muß wenigstens gegen etwas von der Vernunft *Geehrtes*, Heiliggehaltenes gerichtet sein.

Störungen und Hemmnisse durch ein *Natur*-Unglück, durch Sturm, Dürre, Krankheit eignen sich eher für *epische* als für dramatische Poesie.

Besteht das Hemmniß in einer Naturschranke (z. B. Standesunterschied), so muß die gehemmte Person durch eignen Adel der Gesinnung jene Schranke bereits überschritten haben; sonst wird ihre Forderung eine Thorheit. Ebensowenig schön ist das resultatlose Ankämpfen gegen eine Schranke, deren Beseitigung eine Unmöglichkeit, z. B. Paria, Jude ꝛc.. Ebensoweit entfernt sich andrerseits Geltendmachen rein gesellschaftlicher Vorrechte vom Ideal.

„Handlungen, die sich nur durch *staatliche* oder *religiöse Dogmen* rechtfertigen lassen, eignen sich, weil sie uns nicht *gemeinsam* innerlich sondern *nur von außen* eingeprägt sind, nur für den Verstand, keineswegs für sinnliche Anschauung.“ (Richard Wagners Oper und Drama.)

Die vertretene Sache muß *in sich wahr und berech-*

Digitized by Google

tigt sein, frei von jeder ungerechten oder gar barbarischen Forderung. Das durch solche Conflicte erregte Mitleiden verwandelt sich sonst sofort in Widerwillen und Empörung. Grausamkeit ferner läßt sich von Seiten der Reaction noch ertragen, das absolut Negative, Böse aber ist in sich kahl, gehaltlos, verächtlich.

Ebenso verwerflich ist innere, haltlose Zerrissenheit, der moderne, fratzenhaft-ironische Humor der Abscheulichkeit sowie der, mit dem uns z. B. Offenbach u. C. beglückt haben. Die Reaction darf überhaupt nicht durch etwas Bizarres, Widriges veranlaßt werden. —

Die treibenden Gewalten nun, welche der wahrhaftige Inhalt idealer Handlung, sind zu selbstständigen Individuen zu gestalten. Dem Menschen muß die Freiheit des Entschlusses bewahrt bleiben. Weder Götter, noch Hexen, noch Geister dürfen diese Selbstständigkeit beeinträchtigen, weder Unsterblichkeit, Uebermenschlichkeit noch Unverwundbarkeit dürfen unser Interesse für sein Schicksal abschwächen. (Ein Achilles, ein Hercules kann keine Theilnahme, keine Bewunderung erwecken.)

Diese treibenden Mächte sind das *πάθος* der Alten: die in sich selbst berechtigte Macht des von Vernunft und freiem Willen getragenen Gemüths. Das Pathos ist das hauptsächlich Wirksame. Doch nur das in sich selbst wahrhaftige Pathos eines reifen und totalen Geistes soll in der Kunst bewegen und rühren. — Dasselbe darf ferner keine bloße Thorheit oder Marotte sein. Auch

Digitized by Google

muß sich die Kunst vor Explicationen religiöser Dogmen hüten.

Der eigentliche Mittelpunkt der Darstellung ist der menschliche Character. Zu einem ächten Character ist erforderlich:

1) Lebendig voller Reichthum von Eigenschaften, von denen das Pathos nur eine, wenn auch die Hauptseite ist,

2) lebendig mannigfaltige Bestimmtheit der Individualität,

3) fest in sich zusammengehaltene Abgeschlossenheit derselben. Ist der Mensch nicht eins in sich, geräth er z. B. in Conflict zwischen Liebe und Ehre, so fallen die verschiedenen Seiten der Mannigfaltigkeit auseinander. Ebenso thut es der Entschiedenheit seines Characters Abbruch, wenn er sich von einer untergeordneten Figur bestimmen, überreden läßt, oder wenn er aus Enthusiasmus für seine eigne überschwängliche Trefflichkeit haltlos unthätig bleibt. Zu einem ächten Character gehört, daß er etwas Wirkliches zu wollen und anzufassen Muth und Kraft in sich trage. „Die Natur muß ihn (wie Breithaupt fordert) an einen großen Beruf gewiesen und mit ungemeiner Kraft ausgerüstet haben. Wir müssen in ihm ein Werkzeug des Weltgeistes zu hohen Zwecken ahnen. Durch eigne Kraft muß der Mensch groß sein, nicht „hochgestellt" durch Etwas außer ihm, durch Rang, Geburt oder andere Zufälligkeiten.*)

*) „Der moderne dramatische Dichter (beleuchtet Richard Wagner leider nur zu richtig), muß sich die rein menschliche Individualität erst unendlich mühsam aus der Chablone des Conventionellen, aus

Ein Cäsar, ein Alexander können als Geschichtshelden nicht groß und tragisch sein. — Die Größe muß ferner eine allgemeine sein. Keine einzelne Tugend oder Kraft. Ebensowenig bloß leidende Kraft. Der Kranke, der mit erstaunlicher Resignation seine Schmerzen duldet, ist kein tragischer Gegenstand. Der Mensch in seiner Gesammtheit muß uns in einem hohen, herrlichen Lichte anstrahlen und durch die Totalität seiner Größe unsere Bewunderung erregen." —

Was nun die Gestaltung des sinnlichen Materials betrifft, so ist ihr Haupterforderniß: Regelmäßigkeit und Symmetrie.**) Sie macht die ordnende Regel aus (Versmaaß, Reim, Tact, Rhythmus, Gleichheit der Theile und Abschnitte) und klingt als aus dem Gegenstande hervorgehende Harmonie bis in die tiefste Seele hinein. Diese Harmonie

---

der dem Menschen von Staat und Gesellschaft aufgezwungenen Standesuniform herauszuconstruiren, in der wir ihn von unseren ersten Jugendeindrücken an zu sehen uns gewöhnt haben. Langsam und höchst vorsichtig, wie Göthe seinen Egmont z. B., muß er ihn vor den Augen unseres zu Unnatur und Prüderie abgerichteten und verschüchterten Gefühls seiner unwahr conventionellen Hölle entkleiden und während dieser Entkleidung mit systematischer Berechnung das Gefühl nach und nach zum Denken bringen, da sein Individuum nur ein gedachtes sein kann." (Oper und Drama.)

**) Göthe erinnert uns zu ihrer Begründung daran, daß „die Alten, weit entfernt von dem modernen Wahne, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse, ihre Kunstwerke als solche durch gewählte Ordnung der Theile bezeichneten. Sie erleichterten dem Auge die Einsicht in die Verhältnisse durch Symmetrie, und so ward ein verwickeltes Werk faßlich." —

Digitized by Google

muß auch in naturgetreuer, vollkommen bestimmter Darstellung herrschen. — Nur darf sich solche Bestimmtheit nie bis zur Prosa der Wirklichkeit verirren. Nichts ist z. B. widriger, als wenn physische Noth bis zum Extrem gesteigert dargestellt wird. Dergleichen erregt ebensowenig unser Interesse als Schilderung idyllischer Geistes-Armuth. (Geßner.) Auch idyllische Situationen sind durch Anknüpfen an größere Weltbewegungen in den erweiternden Umfang eines durch geistige Interessen gehaltreicheren Lebens zu versetzen. (Hermann und Dorothea.) Von dieser Seite bieten die historischen Stoffe den großen Vortheil, das Zusammenstimmen der subjectiven und objectiven Seite unmittelbar und bis ins Detail ausgeführt zu enthalten.

Naturgetreue Darstellung einer Zeit darf aber nicht in der Gewöhnlichkeit der Prosa stecken bleiben. Auch hat das ausführliche Auskramen vergangener mythologischer ꝛc. Vorstellungen, Gebräuche, Verhältnisse in seiner Bestimmtheit keine Wahrheit mehr für uns. Kunstwerke sind nicht für gelehrtes Studium, nicht für den Alterthumsforscher und Kenner, sondern für das Publicum. Ohne den Umweg entlegener Kenntnisse müssen sie so direct verständlich und genießbar sein, daß sich Jeder darin unmittelbar bekannt und vertraut findet. Die geschichtliche Außenseite ist als unbedeutende Nebensache des allgemein Menschlichen auf der Seite zu halten. Stoffe aus fremden Ländern oder vergangenen Zeiten sind — trotz aller historischen und nationalen Treue — nur als Rahmen des Gemäldes zu benutzen. Daher ist z. B. auch in Bezug auf Vorführung aus-

Digitized by Google

ländiſcher dramatiſcher Werke jedes Volk berechtigt, das Recht einer für ſeine Anſchauungsweiſe verſtändlichen Umarbeitung zu verlangen.

Anachronismen ſind daher in der Kunſt in vielfacher Beziehung nicht nur erlaubt, ſondern ſogar vom Ideal gefordert und daher nothwendig. Da der Künſtler nicht ohne Gefahr der Trivialität das gewöhnliche Leben, den jedesmaligen Bildungsgrad jeder Zeit darſtellen darf, ſo ſind überall, wo ſich die wirklichen Situationen als unfähig für poetiſche Darſtellung ergeben, für Ausdruck und Geſtaltung Umwandlungen des Stoffes nöthig. Die innere Subſtanz deſſelben bleibt hierbei dieſelbe, aber die Darſtellung und Entfaltung iſt in Bezug auf den nothwendigen Bildungsgrad entſprechend zu erheben.

Nicht Trachten, Sitten und ſonſtige Aeußerlichkeiten ſind weſentliche Bedingung.

Wichtiger ſind dagegen Anachronismen in Bezug auf Aeußerungen und Handlungen, die ein Volk ſeiner Zeit und Bildung nach unmöglich ſchon machen oder thun konnte. Solche Verſtöße ſind unbedingt zu vermeiden. Wir bezeichnen dieſelben wie überhaupt jede Willkür des Künſtlers, die ihn verleitet, weniger das gewählte Object als vielmehr ſich ſelbſt und ſeine Lieblingsgedanken darzuſtellen, im Gegenſatz zu plaſtiſch objectivem Styl*) als unberechtigte Subjectivität oder ſubjective Manier, beſonders wenn die Kunſt

*) Das Wort „Styl" wird verſchieden gebraucht. Entweder bezeichnet es nach dem Sprichwort Le style c'est l'homme même: die Eigenthümlichkeit des Künſtlers, die ſich in ſeiner Ausdrucksweiſe,

zu ideenlos handwerksmäßiger Wiederholung und Nachahmung herabsinkt.

Aber auch vor Subjectivität im gewöhnlichen Sinne haben wir uns zu hüten, nämlich vor jenem soeben beleuchteten hausbacken prosaisch treuen Nachahmen der Natur.

Höhere, wahrhaft künstlerische Objectivität besteht vielmehr im Aufschließen der höheren geistigen Interessen und der wahren Tiefen des Gemüths, im Darstellen des allgemein Menschlichen, als des allein wahrhaft Bleibenden und dauernd Wirksamen.

Wahre Objectivität bedingt ferner nicht nur klares Heraustreten der Empfindungen und Leidenschaften, kurz des Pathos, sondern auch zugleich so vollständiges Aussprechen und Entfalten derselben, daß die gesammte Gestaltung ebenso abgerundet als davon durchdrungen erscheint. Alles muß aus dem Inhalt hervorgegangen sich darstellen; nicht durch fremdartige, äußerlich eingefügte Anhängsel aus fernen Zeiten oder Ländern darf das Kunstwerk gestört und verunreinigt werden.

Aechte Originalität muß ganz dem Zuge des von der Sache allein erfüllten Genius folgen.

Keine Manier zu haben, war von jeher die größte Manier. — Hegel.

---

seinen Wendungen ꝛc. zu erkennen giebt — oder, nach v. Rumohr: „ein zur Gewohnheit gediehenes sich Fügen in die inneren Forderungen des Stoffes, in welchem der Bildner seine Gestalten wirklich bildet" — oder man braucht es zur Unterscheidung bestimmter Kunstgattungen, z. B. Kirchenstyl, Opernstyl. —

Digitized by Google

Die Dichtung.

Soll sich der Componist den Text selbst dichten oder nicht?

Wir kommen hier zu einer, so verschiedenartige Voraussetzungen und Gesichtspunkte berührenden Frage, daß es viel förderlicher erscheint, dieselbe nicht rücksichtslos ohne Weiteres mit Ja oder Nein zu beantworten, sondern lieber alle hierbei in Betracht kommenden Gesichtspuncte der Art zur Sprache zu bringen, daß sich die Componisten dann selbst mit Sicherheit für Ja oder Nein entscheiden können. —

Schreibt sich der Componist den Text selbst, so erwächst ihm hieraus der nicht hoch genug anzuschlagende Vortheil: sich selbst Alles ganz nach Wunsch zurecht legen, seinen musikalischen Intentionen in ganz anderem Grade in die Hände arbeiten zu können als jeder Andere und sich mit Niemandem in ermüdenden Auseinandersetzungen, Differenzen und Umarbeitungen abmühen zu müssen, um schließlich doch ein, gewöhnlich nur annähernd seinen Intentionen entsprechendes, trotz aller beiderseitigen Anstrengung noch fremdartig, widerstrebend und erkältend ihn berührendes Product zu erhalten.

So unzweifelhaft gerechtfertigt es jedoch hierdurch, daß sich nach dem Vorgange Richard Wagner's in neuerer Zeit Cornelius u. A. ihre Texte selbst schreiben, so erscheint

Digitized by Google

es doch zugleich dringend rathsam, auch die diesem Verfahren entgegenstehenden Bedenken auf das Reiflichste zu erwägen.

Vor Allem macht die Gegenwart, wie aus dem Bisherigen mehr als genugsam hervorgeht, an einen sogenannten Operntext ganz andere Ansprüche als frühere Zeiten. Der Verfasser der Dichtung zu einem musikalischen Drama der Neuzeit muß wirklich ein dramatischer Dichter in der höheren Bedeutung des Wortes sein; dieß hat sich zugleich auch äußerlich bereits seit einer Reihe von Jahren schlagend genug durch das ziemlich durchgängige Scheitern derjenigen neuen Opern herausgestellt, welche im ausgefahrenen Libretto-Zuschnitt früherer harmloser Zeiten angelegt waren. Jeder Componist, der geneigt, sich die Texte selbst zu schreiben, wolle sich daher doch ja vorher genau prüfen oder noch besser, durch ehrliche Fachkenner prüfen lassen, erstens: ob er hinreichende dichterische Begabung besitzt, und zweitens: ob er dieselbe durch die entsprechenden Studien auch hinreichend wissenschaftlich und routinirt entwickelt hat.

Ferner ist es erfahrungsmäßig ebenso gewagt als schwer, sich zweimal für ein und denselben Stoff zu begeistern. Entweder ist das Verlangen des Componisten nach musikalischem Produciren so stark und überwiegend, daß er den Text wie eine unbequeme, nothgedrungene Gelegenheitsarbeit möglichst schnell erledigt, folglich ein schwächlich kühles Product ohne poetischen Aufschwung zusammenschreibt, dem erst die Musik mühsam Seele und Leben einhauchen muß, — oder er ergießt bereits in den Text seine ganze Begeisterung für den betreffenden Stoff, erschöpft in demselben seine

Digitized by Google

gesammte poetische Kraft und empfindet, wenn er hierauf zur Composition schreitet, eine bedenkliche Abkühlung und Ermüdung, welche, wenn ihm auch Einzelnes gelingt, doch im Allgemeinen lähmend auf sein musikalisches Schaffen wirken muß.

Zugleich lehrt uns die Kunstgeschichte, daß selbst bei den bevorzugtesten, hochbegabtesten Geistern zwei verschiedene Talente bisher höchst selten zu gleich starker, besonders aber für bedeutendere Leistungen hinreichender Entfaltung gelangten. Zu wirklich hervorragenden Leistungen wird erfahrungsmäßig nur durch fortdauerndes Concentriren aller Thätigkeiten des Geistes auf allseitige Entwicklung einer Kraft die letztere gewöhnlich allmählig befähigt.

Der Componist kann sich noch so thätig an der Wahl und Anlage des Stoffes betheiligen, er kann dieselbe mit seinem Dichter gründlich durchsprechen, um ihn auf eine der musikalischen Conception möglichst günstige Basis hinzulenken, ja ihm vielleicht sogar die Disposition vollständig unterbreiten; was aber die Ausführung betrifft, so ist und bleibt es erfahrungsmäßig in der Regel ungleich vortheilhafter, wenn die Worte selbst als ein ganz neues, noch nicht der eignen Kraft abgerungenes Product vor sein Auge treten, um durch die unersetzliche Frische des ersten Eindrucks seine musikalischen Gedanken mächtig genug zu entzünden. —

Zur Herstellung des Textes sind allerdings fortan nicht mehr mittelmäßige Reimfabrikanten, sondern wirkliche Dichter zu wählen, welche zugleich auch einen besseren Be-

Digitized by Google

griff von ihrer Aufgabe haben, als dies bisher gewöhnlich der Fall war, und an dieselbe mit ebenso hohen und weitgehenden Intentionen herangehen wie an jede andere. Noch immer machen wir (wie Brendel — nach seiner Beleuchtung der bei Wagner aus innigster Einheit von Wort und Ton entstehenden Melodiebildung — beklagt), „die Erfahrung, daß Dichter und Schriftsteller, die gerade eine solche Annäherung am Bereitwilligsten ergreifen sollten, am Meisten ohne Verständniß sich zeigen, am Meisten sich zu Vertretern des alten Opernunsinns aufwerfen, während die Musiker in ihrer Einsicht weiter gediehen sind." In Uebereinstimmung hiermit macht Liszt*) namentlich darauf aufmerksam, daß früher stets in der Oper eine Mésalliance zwischen großen Tonsetzern und mittelmäßigen Poeten stattgefunden habe und fährt fort: „Wagner gab sich Rechenschaft von diesem Verhältniß und protestirte energisch gegen alle derartigen Mésalliancen, welche, ohne den mittelmäßigen Poeten zu erhöhen, den großen Musiker herniederziehen. Durch diese beredte Protestation leistete Wagner der dramatischen Kunst einen unberechenbaren Dienst, welches auch das Schicksal der anderen Ideen sein möge, die in seinen Gedankengang sich allmählig um dies unumstößliche Grundprincip gesammelt haben: daß der Genius des Musikers sich nur mit einem ebenbürtigen Dichtergenius verbinden darf und daß die beste Musik immer ein mehr oder minder ungünstiges

*) „Neue Zeitschrift für Musik" Ueber Weber's „Euryanthe" Band 40. Nr. 13.

Digitized by Google

Geschick haben wird, sobald sich mittelmäßige Poesie zu ihrem Träger aufwirft.“ „Der wahre Dichter hat (nach Brendel) nicht mehr nöthig, sich, wie bisher der Fall war, von der Operndichtung gänzlich abzuwenden;*) sie ist eine seiner würdige Aufgabe. Die Oper soll uns nicht mehr bloß mit dem Vorgeben des Drama's necken, sie soll poetisch Werthvolles in entsprechender dramatischer Gestaltung enthalten.“ —

Wenn nun aber ein Componist weder den Muth hat, sich den Text selbst zu schreiben, noch das Glück, einen geeigneten Dichter zu finden?

Für diesen leider fortwährend sich wiederholenden Fall will ich schließlich der Vollständigkeit wegen einen Rath nicht gänzlich vorenthalten, obgleich derselbe keineswegs unbedenklich zu nennen ist.

Der betreffende Ausweg besteht darin, sich ein gutes

*) Richard Wagner beklagt in seinen Schriften mit Recht die gegenwärtige egoistische Absonderung zwischen dem Dichter und dem Musiker, von denen Jeder einer unwürdigen Oeffentlichkeit gegenüber für sich glänzen wolle, was wiederum den wahrhaft künstlerischen Musiker zu isolirter Doppelthätigkeit nöthige. „Schon daß der Dichter seine Absicht vom Musiker vollkommen verstanden wüßte (sagt W. vorher in „Oper und Drama“), würde den innigen Bund knüpfen, der den Musiker antreibt, das Empfangene mit warmem, vollem Herzen weiter mitzutheilen. An diesem, in einem Andern erregten Triebe würde der Dichter selbst eine immer steigendere Wärme für sein Erzeugniß gewinnen, die ihn zur thätigsten Theilnahme an der Gesammtproduction bestimmen müßte. Grade diese Doppelthätigkeit müßte eine nach jeder Seite hin unendlich anregende und fördernde künstlerische Kraft äußern.“ —

Digitized by Google

Drama zu wählen, welches zugleich überwiegend lyrisch gehalten ist, überhaupt für musikalische Entfaltung hinreichend günstig erscheint, aus demselben durch Kürzungen mit Pietät einen die Worte des Dichters möglichst unversehrt erhaltenden Auszug zu machen, in demselben der Musik besonders widerstrebende Scenen und Theile insoweit wegzulassen, als es der Sinn und die dramatische Entwicklung zulassen, und jenen Auszug, soweit es wünschenswerth erscheinen sollte, in geeignete Verse zu bringen. Aber auch hierzu gehört sowohl wissenschaftliche als künstlerische Vorbereitung und Routine und empfehle ich deshalb auch den Componisten die folgenden Capitel als unerläßliches Vorstudium.

Digitized by Google

Wahl der Stoffe.

Alle bei derselben zu berücksichtigenden wichtigen Anforderungen finden sich bereits S. 33—59 erörtert. An dieser Stelle bleiben nur noch einige spezifisch musikalische Gesichtspuncte in Betracht zu ziehen. —

Noch immer ist die Meinung verbreitet: für die Oper eigneten sich nur lyrische Stoffe mit möglichst wenig Handlung.*) Schon Gluck**) hat aber mit „Alceste" und „Iphigenie in Aulis" den Beweis geführt,***) daß Stoffe ohne vor-

*) Zu was für schwachen, unlebensfähigen Textbüchern eine so total irrige Meinung führen kann, das zeigen als warnende Beispiele jene aus Balladen oder gar aus zarten lyrischen Schilderungen, aus kleinen duftigen Märchen oder Legenden hohl aufgeblasenen Operntexte der heutigen Zeit, welche es überhaupt liebt, kleine Dinge mit großer Wichtigkeit breitzutreten, wie „Sängers Fluch", „Loreley", „Nachtlager" und ähnliche Stoffe, welche, so reizvoll sie in ihren kleinen Rahmen, in dem einer ganzen Oper unrettbar ermüden müssen, weil die in ihnen etwa sich findende Handlung viel zu gering und einfach, als daß dieselbe ausreichen könnte, uns von der Bühne herab einen halben, geschweige einen ganzen Abend zu fesseln. —

**) Wiener Monatsschrift über Theater und Musik. „Geschichtliche ꝛc. Berechtigung der Oper." —

***) „Während die Italiener vor Gluck und die im italienischen Styl arbeitenden Deutschen, Hasse, Graun, selbst Händel, sich meist

Digitized by Google

wiegend lyrisches Element und ohne äußere sogenannte opernhafte Zuthat, Stoffe, welche nicht mehr und nicht weniger sind als Umrisse zu Tragödien, sich sehr wohl zur musikalischen Bearbeitung eignen, und daß dadurch die Operncomponisten in der Wahl ihrer Stoffe, bei aller nothwendigen Berücksichtigung des — überdieß in der Regel ja auch in der Tragödie enthaltenen — lyrischen Elements, keineswegs beschränkt sind.

Entschieden auszuschließen sind nur Stoffe, deren ganzes Interesse sich in einer ruhelos von einer Handlung zur anderen oder von einem Ausbruche von Leidenschaft zum

---

in Texten gefielen, die, anstatt eine einfache, tiefe Empfindung in ihrem Verlauf darzustellen, auf eine Vielheit complicirter und oberflächlicher Intriguen beruhten. Intriguen, denen selten ein anderes Gefühl, als die Liebe, zu Grunde lag, war Gluck der Ansicht, daß eine einfache und kernige Handlung das Gemüth tiefer ergreifen müßte und daß auch andere Empfindungen, als die der Liebe, für die Musik darstellbar wären. Ein flüchtiger Hinblick auf seine fünf großen, heute noch allgemein bekannten Opern, die beiden Iphigenien, die Armide, Alceste und den Orpheus, beweist dies; der Hergang ist dramatisch, ohne indeß zu vielerlei zu bringen und die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abzulenken; die Liebe tritt zwar vielfach in den Vordergrund, aber nicht als eine weichliche, charakterlos tändelnde Liebe — in der Weise der Italiener — sondern als ein tiefes, zum Handeln und zum Verzicht auf das eigene Leben treibendes Gefühl; neben ihr treten andere Empfindungen auf und werden von Gluck mit einer Kraft und Wahrheit durchgeführt, daß sogar in Frankreich eine Zeitlang die Ansicht viele Anhänger hatte, Gluck eigne sich überhaupt nur für das Heroische, er sei ein Achilles, dem das leichte Spiel, die müßige Tändelei versagt sei." Dr. Engel. Voss. Z. September 1862.

Digitized by Google

andern getriebenen Person concentrirt, wie Macbeth*) oder Phädra. Hier sind zwei Resultate möglich. Entweder wird das ganze, den Character eines solchen Stoffes bedingende Vorwärtsdrängen vom Dichter und vom Componisten uneingeschränkt wiedergegeben. In diesem Falle wird die Musik unvermeidlich in embryonisch unstäte Athemlosigkeit zurückgedrängt und macht durchaus den Eindruck eines ganz fremdartig störenden, überflüssigen und hemmenden Ballastes. Oder Dichter und Componist ergehen sich zu Gunsten der Musik in lyrischen Ergüssen und carrikiren dadurch den Character der, das Ganze tragenden, Hauptperson und somit den ganzen Stoff bis in das Unverständliche.

Solche Stoffe ausgenommen ist das gesammte Gebiet derselben durch Forderungen der Musik nach keiner Seite hin wesentlich beschränkt.

Auch hat der Dichter stets nach denselben Gesetzen wahrer Kunst zu verfahren wie beim recitirenden Drama.

Alle jene landläufigen Zumuthungen der Herren Componisten aber: hier eine Arie, da einen Chor, dort ein Ballet ꝛc. „anzubringen", sind vom Dichter auf das Entschiedenste als unwürdig und durch Nichts gerechtfertigt zurückzuweisen.

Dagegen kommt Alles darauf an, wie der gewählte Stoff bearbeitet wird. Das eigenthümliche Wesen der Musik bedingt gewisse Rücksichten bei der Anlage und Ausführung,

*) Berliner M. Z Echo. A. B. Marx über Macbeth als Operntext.

Digitized by Google

welche ſich in den nächſten Abſchnitten eingehend erörtert finden. Hierauf iſt die (unnöthig beengende) bisherige Meinung: für die Oper eigneten ſich nur lyriſche Stoffe mit möglichſt wenig Handlung, als irrthümliche Verwechslung zurückzuführen. —

Digitized by Google

Anlage des Textes.

Allgemeine Erfordernisse desselben in Rücksicht auf die Musik überhaupt.

Obgleich der Operndichter selbstverständlich bis zu einem gewissen Grade mit der Tonkunst vertraut sein muß, wird es ihm doch gewiß erwünscht sein, hier vorerst nochmals ein deutliches Bild ihres eigentlichen Wesens zu erhalten.

Direct spricht die Musik nur Gefühle und Empfindungen aus. Indirect dagegen steht ihr über die Brücke des Gefühls das weiteste Feld offen. Für alle Arten von Handlungen und Schilderungen stehen ihr über diese Brücke die reichsten Ausdrucksmittel zu Gebote, sobald man ihr nur einigermaßen: Entfaltung einer einheitlichen Kette von Empfindungen gewährt. Auf dem großen Gebiete des Gefühls und der Phantasie aber besitzt sie unendlich tiefer dringendere und reichere Ausdrucksmittel als das Wort.

„Die Musik hat noch mehr Poesie als die Poesie selbst.*) Die Stimmungen nämlich, welche beide Künste hervorrufen, sind nicht ganz dieselben. Die Musik bietet der Phantasie einen noch größeren Spielraum, und das Gefühl lebt sein Leben in noch verschwenderischerer Fülle. Schon der

*) Blätter für Musik.

Digitized by Google

vereinzelte Klang elektrisirt den Nerv, wie kein Wort; der Zusammenklang entzündet den ganzen Nervengeist, und der Fluß des musikalischen Gedankens trägt die ganze Stimmung in das Gebiet der Märchen, der Träume, der Geheimnisse. Die Poesie wirft immer etwas von dem blendenden Sonnenlichte der Klarheit in diese Gedanken der Dämmerung, der Flug der Phantasie bewegt sich in vorgeschriebenen Bahnen, und das Gefühl, mit seiner blitzenden Triebkraft, schnellt sich nicht mehr in die unabsehbaren Räume des Weltalls. Deswegen hat der bewußte Kunst-Enthusiasmus in beiden Sphären auch einen verschiedenen Charakter. Die Poesie mit ihren himmelhohen Gedanken macht den Genießenden, sei es, daß er sich in das Erz stolzer Gedanken oder in den Blumenhauch lieblicher Bilder hüllt, in seinem Gefühl zu einem Könige, die Musik zu einem Gotte; die Musik erweckt die letzten Abstractionen, sie ist in der Unbestimmtheit ihrer Gefühle der Ausdruck des Unendlichen, die Poesie ist immer schon eine Verendlichung, weil sie die Gefühle klarer gestaltet. Die Musik ist das Gefühl in seinem Gesammtleben. Die Poesie ist mehr das Gefühl in seinen Vereinzelungen. Deshalb sind die Gefühle in ihrer ursprünglichen Lebenskraft mehr bethätigt, wenn sie durch die Musik angeregt werden: sie sind produktiver, weil der Bildungstrieb zu bestimmteren Gestaltungen dem menschlichen Wesen eigen ist. Aber sie gelangen nicht dazu, weil die Töne nicht Worte sind, und diese Gestaltungen sind daher nur ein rastloses Versuchen, bestimmte Gedanken auszudrücken, aber keine plastischen Begriffe. Gerade diese Unbestimmtheit ist der geheimnißvolle

Digitized by Google

Reiz, den die Musik bietet, sie ist die üppige Nacht mit ihren Titanengewalten, ihren riesigen Urkräften, ihren wortlosen Liebesschwelgereien, sie ist die Sprache des Gefühls, wenn Worte zu trocken sind; sie ist das gigantische Dämmerungsgebiet der Phantasie, die Wolken der Nacht, Morgendämmerungen oder Abenddämmerungen, aber kein Sonnenstrahl. Das erste Wort, das hineinfällt, ist wie der Sonnenstrahl, die Phantasie sinkt fluggelähmt aus ihren Träumereien, das Licht der Sprache dringt in das Labyrinth der Schatten, die Unendlichkeit schwindet, die Verendlichung des Lebens tritt mit plastischer Klarheit auf."

Umgekehrt aber besitzt die Musik die unschätzbare Fähigkeit, da, wo sie eine dramatische Handlung begleitet, unmittelbar ganze und bedeutende Partien derselben von vornherein in eine bestimmte, dem dramatischen Zwecke Vorschub leistende Beleuchtung zu setzen. Sie bringt hier sogleich fertig und unmittelbar, was das Wort allein an und für sich nur successiv und erst dann vollständig hervorzubringen vermag, wenn es alles, was zu sagen war, wirklich schon gesagt hat und sich auch dann noch als ungenügender Ausdruck der Empfindung ergiebt.

Ferner bedarf die Musik, um einen bestimmten Eindruck machen zu können, deutliches Aussprechen bestimmter musikalischer Gedanken; auch begehrt zugleich unser Ohr, um dieselben besser zu erfassen, deren möglichst klare Entwicklung. Jeder musikalische Gedanke aber unterscheidet sich von dem Wortgedanken dadurch, daß er erstens speciell Ausdruck einer Empfindung ist und zweitens nur dann wirk-

Digitized by Google

lich zur Geltung gelangt, wenn er (durch Wiederholungen, durch verschiedenartige Beleuchtung und erschöpfendere Entfaltung seiner einzelnen interessanten Momente) mit einer gewissen Stetigkeit auf unser Ohr wirken kann. Jeder musikalische Gedanke bedarf also Zeit, um erfaßt zu werden, und unterscheidet sich hierin ganz wesentlich vom Wortgedanken, der in demselben Augenblicke schon erfaßt ist, wo er ausgesprochen wird, daher fortwährend auf das Schnellste mit Gedanken von ganz anderer Grundstimmung wechseln kann.

Für die Musik ist dagegen zu schneller Wechsel der Grundstimmung auf die Dauer erstickend und tödtlich. Hierauf hat der Dichter also nach Möglichkeit Rücksicht zu nehmen und öfteres Durcheinanderwerfen verschiedener Empfindungen möglichst zu vermeiden.*) Die Musik bekommt sonst an solchen Stellen etwas Unstetes und zwar umsomehr, jemehr sie sich bemüht, jede einzelne Empfindung möglichst treu auszudrücken; folglich erschwert dadurch der Dichter dem Componisten die Klarheit der musikalischen Conception ungemein oder zwingt ihn, solche Stellen oberflächlich mit Tönen zu übergießen und dadurch Sinn und Dichtung schonungslos zu ersticken.

Contraste dagegen kann die Musik in höchst wirksamer

*) „Wer sich einmal in einen Affect versetzt hat (sagt Forkel) erhält sich gern darin so lange als möglich; der Umlauf seines Blutes hat demselben entsprechend einen besonderen Gang genommen und wird schwerlich anders als nach und nach eine andere Richtung annehmen, wenn es nicht mit Gewalt, also auf die unangenehmste Weise geschehen soll.“ —

Digitized by Google

Weise wiedergeben, sobald der Dichter auch hierbei schnelle Folge zu vieler verschiedenartiger Empfindungen vermeidet und für correspondirende Wiederkehr der mit einander contrastirenden beiden Affecte einigermaßen Sorge trägt.

Für diejenigen Stellen übrigens, wo der Dichter dennoch genöthigt ist, seine Gedanken in schnellem Wechsel sich folgen zu lassen, um die Handlung nicht aufzuhalten, ist beiläufig bemerkt das Recitativ die geeignetste Form.

Doch thut der Dichter wohl, den Componisten nicht dadurch einzuengen, daß er ihm zu genau vorschreibt, was Recitativ, Arie ꝛc. sein soll. Ueberhaupt binde sich der Dichter (wie schon Reichardt in seinen „Briefen über musikalische Poesie" räth) keineswegs an die Formen der gewöhnlichen Singstücke, sondern forme seinen Text wie jedes gesprochene Drama einfach in Auftritte und Scenen. Bei einiger Abrundung der einzelnen Partien fühlt dann jeder einigermaßen intelligente Componist am Besten selbst heraus, was sich als Arie, Recitativ, Ensemble ꝛc. eignet.

Steigerung ist eine recht eigentliche und ebenfalls sehr wirksame Seite der Musik; der Dichter arbeitet daher dem Componisten sehr günstig in die Hände, wenn er, so oft es angeht, nicht nur Steigerung einzelner Affecte und Situationen anbahnt, sondern auch die Haupt-Affecte einer Scene am Schluß derselben nochmals bedeutender zusammenfaßt. Ueberhaupt sei der Dichter, um den Componisten zur Wiederholung seiner musikalischen Hauptgedanken Gelegenheit zu geben, möglichst darauf bedacht, einzelne Partien des Textes überall, wo es sonst der Fortgang der Handlung er-

Digitized by Google

laubt — durch Wiederholung bedeutungsvollerer Stellen oder Worte abzurunden oder den Hauptgedanken, die Hauptempfindung des betreffenden Momentes in etwas veränderter Fassung — wohl auch verstärkt, gesteigert — an irgend einer Stelle wiederkehren zu lassen.*)

Möglichst zu vermeiden hat ferner der Dichter**) in Rücksicht auf die vorstehend beleuchteten Eigenthümlichkeiten der Musik:

1) alles leidenschaftlich Gewaltsame, wie unbändigen Zorn, zügellose Verzweiflung oder Rachsucht. Diese Affecte liegen über eine gewisse, schon durch Gemüth und Vernunft vorgehaltene Schranke hinaus der Musik fern. Ganz läßt sich in dramatischen Werken ihre Darstellung selten vermeiden, ja sie bildet in classischen Opern oft gerade den Gipfel der Composition, aber immer bleibt es rathsam, sie nicht zu grell und gewaltsam vorzuzeichnen. Die sogenannten „Rachearien" waren einmal ebenso stark an der Tagesordnung wie Rollen mit fliegenden Haaren, bis sie so

*) „Was kann z. B. schöner und natürlicher sein (sagt Krause — Von der musikal. Poesie) als das Da Capo in der Arie: Du Held, auf den die Köcher ꝛc. aus Rammlers Tod Jesu, wo der zweite Theil mit der Frage endigt: Wer wird alsdann mein Schutzgott sein? und das Da Capo erwiedert: Du Held ꝛc. Oder:

Nimm Alles hin, Du Stifter meiner Schmerzen,
Nimm was Du willst, nur laß mir meinen Sohn.
Was nützet mir der Reichthum Deiner Gaben,
Genießet der, der sie soll haben,
Auch was im Sarg, in seiner Gruft davon?
Nimm Alles hin ꝛc."

**) Nach Arrey von Dommer. Elemente der Musik.

Digitized by Google

häufig und so toll wurden, daß man sich mit Gleichgültigkeit von ihnen abwendete. Sollen daher solche Ausbrüche vorgeführt werden, so muß ihnen stets ein tieferes, sittliches Moment innewohnen, und dieselben müssen sich als nothwendige Theile der Handlung ergeben.

2) sind zu vermeiden: Betrachtungen, Reflexionen, Belehrungen, Moralpredigten, kurz Alles, was mehr das Product reiner Vernunftthätigkeit — auch Schilderungen innerer Zustände. Gänzlich ausgeschlossen sind die letzteren jedoch keineswegs, sobald sie sich auf so nahe liegende Dinge beziehen, für unser ganzes Wesen von solcher Bedeutung erscheinen, daß sie dadurch unser Gefühl wärmer berühren. Sie werden der Musik dadurch zugänglich, daß wir das durch solchen Inhalt in uns angeregte Gefühl in den Text übertragen.

Reinen Verstandessachen aber bleibt die Musik fern, auch solchen inneren Bewegungen, welche überwiegend auf Verstandesthätigkeit beruhen, wie Satyre, Ironie, Heuchelei. „Die Eindrücke eilen so grade und tief in das Herz, daß es sehr schwer bleibt, ein geheucheltes Mitleiden durch Musik zu schildern und dieß aus der Musik herauszuhören.“*)

Für alle abstracten Begriffe wie Fleiß,**) Ordnung,

*) Krause. Musikalische Poesie. 1752.

**) Als Haydn gefragt wurde, warum er in den „Jahreszeiten“ die Stelle über den „Fleiß“ nicht mit gleicher Wärme und Genialität componirt habe wie alles Uebrige, erwiederte er: er habe es sich allerdings nicht träumen lassen, daß er auf seine alten Tage noch würde den „Fleiß“ bemusiken müssen. —

Digitized by Google

Gesundheit, Geschicklichkeit ꝛc., kann man sich unmöglich zu gefühlvoller Musik erwärmen und begeistern.

3) sind möglichst zu vermeiden: Beschreibungen, Erzählungen, Mittheilungen, Anordnungen und Befehle, wiederum einfach aus dem Grunde, weil sich in denselben fast nie eine Empfindung mitäußern kann. Mattheson's Musik zu einem Wetterkalender, Gretry's Composition einer holländischen Zeitung und Zöllner's Bemusiken eines Speisezettels oder geographischer Aufzählungen wie der deutschen Bundesstaaten sind gelungene Verhöhnungen der Wahl abstracter oder prosaischer Texte. Auch hier giebt es geniale Ausnahmen von großartiger Wirkung, z. B. die berühmte Erzählung des Tannhäuser, ferner besonders Händel's kühne und gewaltige Schilderungen in seinen Oratorien oder Beethoven's Gewitter in der Pastoralsymphonie, und warum? In allen diesen Fällen walten zugleich bestimmtere, tiefere Empfindungen. Wo nicht durch das Erzählte, Geschilderte Empfindungen erregt werden, sinkt die Musik zu äußerlicher Malerei, zu trockner Eintönigkeit oder erlognen Empfindungen herab. Haydn's geniale Tonmalereien wirken auf uns noch heut mit gleicher Frische. Was aber ein Haydn, ein Händel oder ein Beethoven sich ausnahmsweise mit Glück erlauben durfte, das ist deshalb noch keineswegs, zumal in schwächerer Nachahmung für die Folge rathsam und gerechtfertigt. Was endlich Erzählungen und Berichte betrifft, so bleibt es immer besser, der Dichter weiß es so einzurichten, daß uns statt Mittheilungen der Inhalt selbst in anschaulicher Handlung vorgeführt wird. —

Digitized by Google

Die Handlung selbst, als die Hauptsache, muß leicht überschaulich, also nicht zu verwickelt, sondern frei von Einschiebseln jeder Art und natürlich folgerecht fortschreitend sein. „Diese Gesangsprache (sagt Marx), diese Räthselsprache des Innern soll behend genug sein für den barschen Fortgang erregter Handlung? Das Drama will schlagfertig vorwärts, die Musik dagegen muß weilen, bis sich ihre Klänge zu Stimmungen gefestet haben. Wie will man diesen Widerspruch versöhnen? Nothwendig muß die Handlung einfacher, weilender, in wenige Momente zusammengezogen sich hinstellen, in denen die Musik sich ausbreiten, in die man sich vertiefen kann." Die Dichtung hat somit in der Oper eine vorwiegend passive, die Musik eine entschieden active Aufgabe, d. h. ein Operntext darf nichts Anderes enthalten als die

äußeren Umrisse

der scenischen Handlung mit bestimmter Andeutung der Charactere, der Situationen, der Leidenschaften, der Conflicte und des Scenenbaues, und eine logische Vereinigung wirkungsfähiger Motive, welche aber erst von der musikalischen Behandlung ihre dramatische Wirkungskraft, ihr eigentliches Leben erhalten. Wenn daher von einer guten musikalischen Dichtung eine gewisse Unvollständigkeit verlangt wird, so ist dieß dahin zu verstehen, daß sie, obgleich sie poetischen Gehalt haben und überhaupt den dichterisch-dramatischen Gesetzen entsprechen muß, doch dem Wesen der Musik als ihrer nothwendigen Ergänzung (!) Rechenschaft tragen soll, daß sie

Digitized by Google

in der That erst dann wahre Befriedigung gewähren darf, wenn sie sich mit der Musik vereinigt, durch dieselbe entfaltet wird. Nur den Kern des Gefühls oder Zustandes darf sie darlegen, nicht das Object in seinem ganzen Umfange schildern. Besonders hüte man sich, die Gefühlsmomente auszuführen und in dieselben Epitheta und Adjectiva aufzunehmen, die zum ausführlicheren Ausdruck der Empfindungen dienen. Grade die Ausbreitung der Empfindungen ist die hauptsächlichste Lebensbedingung der Musik und darf ihr nicht beengt und vorweg genommen (!) werden.

Mit einem Wort: die Dichtung hat den Gesang herbeizurufen, der Dichter regt den Musiker durch die in seiner Skizze enthaltenen **Keime** von Gefühlen an, überläßt ihm aber deren Ausführung und Vollendung. — Dieß wird von den Dichtern noch immer übersehen. Immer und immer wieder glauben sie sich nämlich eine künstlerische Blöße zu geben, wenn sie in ihren Texten nicht ein vollendetes Kunstwerk herstellen. Auch denken sie noch viel zu selten daran, was sich mit Empfindung singen läßt und was unpassend für den Gesang ist.

Deshalb darf jedoch ein Gesangtext noch lange nicht etwa ein trocknes Gerippe, ein Canevas zur Ausfüllung durch Musik sein.*) Schwungvolle Sprache, reicher geistiger Inhalt sind nicht nur zulässig, sondern vielmehr Erforderniß. Nur soll jedes Ergehen (sei es in Betrachtungen oder auch Empfindungen) streng vermieden werden.

Eine an sich vollendet schöne*) Dichtung kann also

*) F. Gleich. Ueber Operntexte. Rheinische M. Z.

Digitized by Google

untauglich zur Composition sein, eben weil sie zu vollkommen und daher zu selbstständig — schon für sich allein ein abgerundetes Kunstwerk ist. Setzt man zu einem solchen Werke Musik, so macht diese höchstens einen störenden Eindruck; lebhaft empfindet man, daß eine solche Dichtung keiner Zuthat bedarf, daß Musik hier entweder fast nirgends Raum zur Entfaltung findet oder, je breiter man sich dennoch in ihr ergeht, um so mehr einen ermüdenden, die Dichtung störenden, hemmenden, abschwächenden Eindruck macht.

Zur Warnung einige naheliegende Beispiele.

Schiller's Lied von der Glocke ist z. B. eine in sich vollendet schöne Dichtung, so vollkommen ausgeführt, schon selbst so durch und durch Musik, daß dieses Werk nur an vereinzelten Stellen Musik verträgt. Warum ist dasselbe dennoch so oft**) componirt worden, was hat grade bei diesem Werke so viele Componisten angelockt? Es sind dieß jene vereinzelten herrlichen Gefühlsmomente, allerdings an und für sich geeignet, der Musik stellenweise Entfaltung zu gewähren, im Vergleich zum Ganzen aber eben so vereinzelt, daß ihretwegen das Ganze noch keineswegs ein geeigneter Gesangtext ist, da nämlich der bei weitem größte Theil des Gedichtes aus Reflexionen, moralischen Lehrsätzen, Betrachtungen, Erzählungen oder Schilderungen besteht, also aus Objecten, von denen nur wenige eine bestimmte Empfindung entfernt berühren. Wer sich durchaus gedrungen fühlte, die gefühlvollen Stellen zu be-

*) Nicht die schönsten Verse, sondern die rührendsten nehmen die Musik am Besten an. Batteux. Essai sur l'union de la poesie et de la musique.

**) Seltsam genug sind übrigens nur die wenigsten und nicht grade besten Musiken zur „Glocke" bekannt geworden.

Digitized by Google

muſiken, hätte es dabei bewenden laſſen ſollen (Beethoven z. B. hat in der neunten Symphonie aus Schillers Ode an die Freude wohlweislich nur die geeigneteren Verſe componirt); als natürliche Folge der Compoſition der ganzen „Glocke" dagegen mußte wie geſagt die Muſik unvermeidlich entweder zur trocken und athemlos recitirenden Schleppenträgerin der Worte herabſinken, oder ſie hat in recht behäbig-wohlgefälliger Naivität über die herrliche Dichtung einen Schwall zwar hübſcher aber hausbackener Melodien hinweggegoſſen, in denen die ſpießbürgerliche Majorität unſerer Geſangvereine mit ſeligem Behagen ſchwelgt — Tonfabrikate, die ſich wie irdene Töpfe ausnehmen, in denen das edle, gediegene Glockengut für den Alltagsgebrauch zurecht gekocht iſt.

Ganz ähnlich verhält es ſich z. B. mit den antiken griechiſchen Chören. Dieſe Chöre, tauſende von Jahren vor der Entwicklung der Muſik zu der gegenwärtig darunter verſtandenen ſelbſtſtändigen Kunſt entſtanden, ſind an und für ſich ſchon viel zu melodiſch, viel zu vollendet ausgeführt, viel zu reich an Gedanken, beſonders an Beſchreibungen und moraliſchen Betrachtungen (!), als daß diejenige Kunſt, welche man jetzt Muſik nennt, all dieſem reichen Wechſel des Inhalts auch nur einigermaßen eingehend folgen könnte, ſelbſt wenn dieß nur ſo andeutungsweiſe flüchtig geſchähe, daß an ein klares Erfaſſen muſikaliſcher Gedanken nicht zu denken iſt. Hat nun ſchon Gretry gezeigt, daß man ſelbſt zu einer Zeitung (abgeſehen vom Sinn) eine ganz intereſſante Muſik ſetzen kann, warum hätte ſich nicht auch über dieſe Chöre eine höchſt noble und gelehrte, durch Verarbeitung antiker Versrhythmen ganz intereſſante Muſik ſollen gießen laſſen, die wohl auch, durch einzelne beſonders empfindungsvolle Stellen erwärmt, ab und zu einen ganz bedeutenden Aufſchwung nimmt, aber deshalb trotz der herrlichſten Genialität und Großartigkeit derſelben noch ganz und gar nicht etwa mehr Berechtigung hat, als wäre ſie über jeden beliebigen anderen Text, z. B. vielleicht über eine poetiſche Reiſebeſchreibung gegoſſen worden. Ohne uns zu beſtimmten Empfindungen und

Digitized by Google

Vorstellungen desjenigen Textes anregen zu können, den sie auszulegen unternommen hat, schwächt sie durch störend überflüssige Tongebilde ohne innere Erregung den klaren Eindruck jener erhabenen und kraftvollen Poesie mit seltenen Ausnahmen und vermag daher höchstens den unmusikalischen gelehrten Alterthumsforscher zu befriedigen, der sich wohlgefällig in dem gewaltig irrigen Wahne wiegt, hiermit die alte griechische Musik wieder erweckt zu haben, oder den Dilettanten, dem der gänzlich außer seiner beschränkten Sphäre liegende Text ziemlich gleichgültig ist, der sich aber höchst ungern den „doch sehr schönen und erhebenden Eindruck" verleiden läßt, den diese „prachtvollen Männerquartette" machen.

Man vergleiche hiermit das in dem Abschnitt über Chor von Breithaupt Angeführte.

Schillers „Hero und Leander" ist ebenfalls ein zur Composition meist untaugliches Gedicht, obgleich es den schönsten musikalischen Hintergrund hat. Das ganze Gedicht athmet ächt musikalische Empfindung, nämlich Liebe; allein die Form, unter der sie ausgesprochen wird, ist viel zu fein und vielseitig nuancirt, als daß die Musik diesen Krümmungen nachzugehen vermöchte. So schön, so ergreifend es als selbstständiges Gedicht — in Musik gesetzt, muß es erkalten und sterben. —

Warum ist im Gegensatz zu Schiller's Dichtungen eine große Anzahl Göthescher Gedichte so oft und mit Glück in Musik gesetzt worden? Göthe giebt uns meistentheils ein Object in wenigen entschiedenen Zügen ohne die geringste Abschweifung, wohlgeeignet, bei dem tiefer Eindringenden bestimmte Empfindungen zu wecken, in denen sich aber Göthe selbst noch keineswegs ergeht. Schiller dagegen läßt sein volles Gemüth mit allen durch das Object erregten Abstractionen in langen prächtig-melodischen Versen ausströmen, sodaß der Musik weder eine Ausführung der schon vollständig erschöpfend ausgesprochenen Empfindungen noch überhaupt ruhige Durchführung einer bestimmten Stimmung vergönnt ist, weil Schiller besonders

Digitized by Google

die der Musik ferner liegenden Seiten seines Objectes mit Vorliebe berührt und deshalb viel zu häufig von der Hauptempfindung abspringt. (!) —

In der Hoffnung, mit vorstehenden Beispielen dem Dichter das Verständniß seiner Aufgabe erleichtert zu haben, möchte ich schließlich nicht unterlassen, ihn darauf aufmerksam zu machen, daß es erfahrungsmäßig (wenigstens intelligenteren Musikern gegenüber) durchaus ersprießlich ist, wenn es sich der Dichter zum Gesetz macht, stets Scene für Scene seiner Anlage vorher mit dem Componisten durchzusprechen. —

Andrerseits lasse sich der Dichter jedoch, wie gesagt, niemals durch einseitig beschränkte, dilettantisch egoistische Wünsche des Musikers zu unmotivirten Situationen, Unwahrscheinlichkeiten, „Anbringen" unnöthiger Arien, Märsche, Ballets ꝛc. und dadurch zu plötzlichem Uebereilen der durch dieselben aufgehaltenen Handlung und ähnlichem Opern-Unsinn verleiten. Viel Lehrreiches hierüber findet der Dichter in Jahn's: „Mozart" Band II, 557—9, auch in den folgenden Bänden.

An Stellen endlich, wo sich Dichter und Componist gar nicht einigen können, treffen beide am Einfachsten das Abkommen, daß der Componist sich die Worte nach seinem Wunsche stellt, während dieselben im Textbuch in der Fassung des Dichters abgedruckt werden. Schon Mozart traf mit dem Dichter seines „Idomeneo", dem Abbate Varesco, dieses sehr vernünftige, viele unnöthige gegenseitige Differenzen ersparende Abkommen. —

Digitized by Google

Technische Structur des Textes

besonders in Rücksicht auf den Gesang.

Außer den im Wesen der Musik überhaupt liegenden Anforderungen an den Text verlangt ferner das eigenthümliche Wesen des Gesanges seitens Dichters noch ganz spezielle Beachtung.

Der Gesang unterscheidet sich vom Sprechen 1) durch langsameres Wiedergeben des Textes 2) durch längeres Aushalten einzelner besonders hervorzuhebender Silben 3) durch bedeutend höhere (oder auch tiefere) Stimmlage der betonten Silben und 4) durch viel innigere Verschmelzung der einzelnen Silben und Worte. Ferner darf der Dichter keinen Augenblick außer Acht lassen, daß eine Hauptaufgabe des Componisten darin besteht, die Hebungen und Senkungen der Declamation in melodischen Fluß zu bringen (wenn auch wohlbemerkt so, daß die Declamation noch viel ausdrucksvoller zur Geltung kommt), eine Hauptaufgabe des Sängers aber darin, alle Töne mit größter Sorgfalt so schön wie möglich zu bilden.

Ein guter Gesangtext muß daher, um sowohl die Composition als den Gesang nicht auf das Bedenklichste zu erschweren, vor Allem einfach und bündig, deutlich, fließend und

Digitized by Google

wohlklingend sein.*) Gesuchte Ausdrücke, künstliche Redewendungen, fern hergeholte Phrasen, Worte voll Nebengedanken und scharfsinnigen Beziehungen, endlich schwülstige Beiwörter erschweren aus obigen Gründen Composition und Gesang, Deutlichkeit und Verständniß. —

Einfachheit. Die Sprache des Gefühls ist allem Schwulst fern. Je erregter das Gefühl, desto einfacher und directer der Ausdruck.

Ohne Umschweife sollen die Worte den betreffenden Affect erregen, darum sind Kraft und Nachdruck Hauptbedingung.

Affecte lassen sich kurz und bestimmt und doch höchst schwungvoll ausdrücken. Nur Stolz, Zorn oder ausgelassene Lustigkeit begehren viel Worte. Zu großer Wortschwall wirkt jedoch leicht unkünstlerisch, außer im Komischen.

Mühsame Wortfügungen sind der Sprache der Leidenschaft fremd. Die Musik weiß Nichts damit anzufangen. Kunstreiche Formen — z. B. ein an Sentenzen reicher Styl — sind für sie geradezu verloren. Das Gefühl spricht nicht in Sentenzen. Solche Gestaltungen wirken selten klar und eindringlich.

Hinderlich und störend sind daher auch weite Auseinandersetzungen, Bedingungs- und Folgerungssätze, besonders oblique Constructionen, fremdartig deshalb die für alle Arten solcher Sätze gebrauchten Conjunctionen und

*) Nach Arrey von Dommer. Elemente der Musik.

Digitized by Google

Partikeln, besonders: denn, wenn, daß, weil, indem, sobald, also, daher, deshalb, darum, ferner, allerdings, umsomehr, namentlich, besonders, keineswegs, möglichst, zugleich, aber, jedoch, obgleich ꝛc. Constructionen wie: derjenige, welcher — wenn, so — insofern, als — auch alle mit falls oder Fall zusammengestellten Folgerungswörter. Alle solche Worte oder Constructionen machen gesungen einen sonderbaren, oft förmlich abgeschmackten Eindruck und wirken fast in allen Fällen auf die Musik selbst erkältend!

Zulässig ist die Partikel nur dann, wenn sie den plötzlichen Abgrund bezeichnet, an den uns Gefühle oder Gedanken geführt haben, oder wenn sie als Warnung auf die Bahn unseres Handelns gestellt wird, überhaupt, wenn sie einen bedeutenden Eingriff in die Handlung oder Empfindung bildet. Ganz anders wirken ferner einige der obenangeführten Worte, wenn sie zum Ausdruck directer Empfindungen dienen, also in ganz anderem Sinne gebraucht werden, z. B. „Also hat Gott die Welt geliebt" — „Daß ich dich lassen muß" — „Wirst du auch ferner mein gedenken?" ꝛc. In solchen Verbindungen können sie im Gesange von großer Wirkung sein.

Störend sind außerdem: in kraftloser Weichlichkeit zerfließende Gefühls-Schilderungen, Ueberhäufung mit Bildern oder Redefiguren. —

Deutlichkeit. In hohem Grade ungünstig und erschwerend für die Composition sind verwickeltere Perioden,

Digitized by Google

Zwischensätze und Parentesen, überhaupt Durcheinanderwerfen verschiedener Sätze. Abgesehen davon, daß solche Einschachtelungen gesungen größtentheils unverständlich, bei Wiederholungen aber geradezu unwahrscheinlich werden, leisten sie jeder einheitlichen Melodieentfaltung den hartnäckigsten Widerstand in so verdrießlichem Grade, daß dem Componisten gewöhnlich Nichts übrig bleibt, als die ganze kunstreich complicirte Construction unbarmherzig auseinander zu reißen und in coordinirte Sätze zu verändern oder die Zwischensätze und Einschiebsel ganz wegzulassen. Ueberhaupt müssen sich Haupt- und Zeitwort stets möglichst nahe stehen, denn da die Musik die einzelnen Worte gewöhnlich sehr langsam, oft weit auseinander entfernt wiedergiebt, verliert der Zuhörer sonst unvermeidlich den Faden des Sinnes (!) auch trotz der deutlichsten Aussprache des Sängers. —

Endlich soll jeder Gesangtext fließend und wohlklingend sein, sich leicht aussprechen lassen. Doch haben Fluß und Wohlklang hier gewisse Grenzen; ja ein mit höchst möglichster Fülle des Wohlklanges ausgestatteter Text kann sich sogar für die Musik als recht unbequem ergeben, weil er selbst, wie später noch genauer in Betracht gezogen werden wird, schon so durch und durch Musik ist, daß er keiner Musik bedarf, derselben Nichts übrig gelassen hat.

Fließendem Gesange hinderlich sind schwerfällige Wörter mit unbequemer, durch zu starke Consonantenhäufung leichter Tonbildung hinderlicher Aussprache, daher auch sehr

Digitized by Google

lange Wörter, desgleichen Namen. Besonders geographische Namen machen gesungen einen wunderlichen Eindruck. Vornamen von Personen sind noch am wenigsten mißlich. Sind dieselben directer Ausdruck einer tiefen Empfindung, so können sie sogar von großer Wirkung sein, z. B. in dem herrlichen Momente, wo Tannhäuser im ersten Acte die ganze Wonne wiederkehrender Empfindung in dem Ausruf „Elisabeth" ausströmt.

Wie bereits im vorigen Abschnitt erwähnt, ist ferner in jedem besseren Operntexte „die übermäßige Zahl von, der modernen Literaturphrase eigenthümlichen, vermittelnden und verdeutlichenden Nebenwörter in dem Maaße zu beschränken, daß diese den, für den Sprachaccent und den Anlauf zu demselben nöthigen Athem durch ihre Häufung nicht unnütz aufzehren, daß die große Masse unbetonter Nebenwörter nicht den Componisten nöthigt, den Hauptaccent so kurz und hastig zu übergehen, daß sich derselbe unmöglich dem Gefühle vermöge der nöthigen Fülle sinnlichen Ausdrucks mitzutheilen vermag." (Richard Wagner. Oper und Drama. III, 37.)

Ungünstig ist auch jede Zusammenstellung vieler einsilbiger Wörter. Auch suche der Dichter in den hauptsächlich zu betonenden Silben die Vocale i, ü, ö, e und ä möglichst zu vermeiden, weil diese Vocale das schöne und leichte Aussprechen hoher Töne im Gesange fast durchgängig sehr erschweren und beeinträchtigen.

Komische Musik dagegen kann nach Jean Paul's Ausspruch: daß das Komische in der Umkehrung des Erhabenen

Digitized by Google

liege, gerade in der Umkehrung der hier gegebenen Winke und Gesetze ihre komische Wirkung haben, wie u. A. der Ehecontract im zweiten Finale zu Cosi fan tutte. S. überhaupt deshalb das Capitel: „komische Oper.“ —

Gesangtexte können entweder in Versen oder in poetischer Prosa abgefaßt werden.

Poetische Prosa kann, wie die Erfahrung lehrt, unter Umständen sogar viel günstiger für die Composition sein als Verse. Besonders gilt dieß für das Recitativ und für fugirte oder canonische Stellen, d. h. für solche Stellen, wo mehrere Stimmen hintereinander mit demselben Texte eintreten sollen oder können.

Oft läßt sich bei Gesängen kaum heraushören, ob der Text aus Versen oder aus Prosa besteht. Z. B. bei jambischen Versen mit lauter männlichen oder bei trochäischen mit lauter weiblichen Endungen empfindet man (sobald die Redeabschnitte nicht auf das Ende der Verse fallen), wenn sie gesungen werden, den metrischen Bau derselben so wenig, als bestände der Text aus Prosa.

Am Meisten eignet sich die sogenannte biblische, versartig gegliederte Prosa. Namentlich sind die Psalmenstrophen sehr leicht in musikalische Rhythmen zu bringen.

Ein Hauptvorzug der Prosa besteht ferner darin, daß der Componist nicht durch Beachtung des Versbaues abgehalten wird, nöthigenfalls Umstellungen oder auch wohl Aenderungen in den einzelnen Worten oder Sätzen vorzunehmen. —

Digitized by Google

Für geschlossene Formen, liedförmige Stücke, besonders für eine Stimme oder für Chor*), ist den meisten Componisten gewöhnlich ein wohlgegliederter Text in Versen willkommener, weil bei einem solchen, sobald er frei von Verstößen gegen die Cäsur — Gliederung, Anordnung und Abschluß der musikalischen Gedanken bereits mundgerechter zu Tage liegen.

. Interpunctionen und Satzschlüsse müssen möglichst auf das Ende der Vers-Zeile (auf den Reim) fallen. Der Schluß eines Satzes darf nicht vor die Antwort des Reimes fallen. Alle Verstöße hiergegen sind für den Componisten höchst ärgerlich, der sich in der Regel schließlich genöthigt sieht, den Reim in der musikalischen Cäsur zu begraben. An solchen Stellen, wo sich Puncte, Komma's und ähnliche Redeabschnitte in einem Verse nicht gänzlich vermeiden lassen, müssen dieselben wenigsten stets genau auf die in der Mitte des Verses fühlbare Cäsur fallen. Alle Verstöße sowohl gegen die Cäsur als auch gegen die Prosodie bereiten wie gesagt dem Componisten die unerquicklichsten Verlegenheiten und beeinträchtigen den Fluß der Melodie auf das Störendste. Die Dichter glauben nicht, wie sehr sie durch solche Verrückungen jedem einigermaßen gewissenhaft declamirenden Componisten die musikalische Conception erschweren, wie sehr dieser seinen Scharfsinn, seine ganze Routine zu Hülfe holen muß, um solche, durch ihre Unachtsamkeit oder

*) Ueber Anwendung und tiefere Bedeutung des Chors s. im folgenden Capitel über die Composition den Abschnitt: „Chor." —

Digitized by Google

Unbeholfenheit verrenkte Verse wieder einigermaßen leidlich in den Rhythmus der Musik einzurenken, — sie glauben nicht, wie durch das verdrießliche Herumquälen mit ungeschickten, von allen möglichen Verstößen, Einschachtelungen (!) und Abstractionen wimmelnden Texten der Componist erkältet, wie ihm jeder freiere melodische Aufschwung verleidet und ertödtet wird! —

Lange Verse sind ungünstig, außer: dieselben haben in der Mitte durchgängig eine (zugleich durch Interpunctionen) so hervortretend sich markirende Cäsur, daß sie denselben Eindruck machen, als bestehe jeder Vers eigentlich aus zwei kurzen Versen.

Besonders unbequem sind fünffüßige Jamben. Jambische Verse sollten nie mehr als höchstens vier Füße haben. Fünf- und mehrfüßige hängen dem Componisten in ärgerlicher Weise wie eine zu lange schleimige Masse um den musikalischen Abschnitt herum, in welchen er schlechterdings den ganzen Vers hineinstopfen muß, um nicht den Fluß der Melodie lahm und schwerfällig zu machen. Es bleibt ihm Nichts übrig, als die Silben so dicht zusammenzudrängen, daß sowohl die Melodie als der Gesang etwas kleinlich-Unruhiges bekommt.*) —

*) Jede Verszeile kann dem Inhalt, dem Sinne nach höchstens ein bis zwei wirkliche Betonungen enthalten. Fallen aber diese in ungeschickten Versen vielleicht gar auf kurze Silben, so ist der Sprachaccent vollständig verstümmelt. S. die sehr treffende Beleuchtung dieses Punctes in Richard Wagner's „Oper und Drama", Band III, S. 9—13.

Digitized by Google

Der Dichter soll ferner (wie Reichardt verlangt*) dem Componisten durch geschickte Vers-Maaße Gelegenheit zu characteristischen Rhythmen geben und zu jeder Stelle, zu jeder Scene das Silbenmaaß wählen, von dem er glaubt, daß es zu dem Ausdruck der betreffenden Empfindung am Geschicktesten sei.

Heiteren, lebhaften Affecten entsprechen kurze, ernsteren Empfindungen gewichtigere, breitere Versmaaße. Jambische Verse haben durch den Auftact etwas Freies, ungezwungen Kräftiges, Anstrebendes; trochäische etwas Ernstes, Pathetisches; dactylische etwas Heftiges und Leidenschaftliches. —

Das Versmaaß darf nicht zu jäh gewechselt werden, weil sonst der musikalische Fluß leicht unterbrochen und erschwert wird.

Weibliche Endungen sind an Hauptschlüssen (bei einem Punctum ꝛc.) zu vermeiden, weil sie keinen festen musikalischen Abschluß auf dem betonten ersten Tacttheil geben, sondern einen unbetonten Ton nachschleppen. Sie sind höchstens da brauchbar, wo ein breiter musikalischer Abschluß mit lang ausgehaltenen Tönen, überhaupt langsames Tempo angemessen ist.

Ebenso genau hat der Dichter darauf zu achten, daß vor keinem Hauptabschnitt, besonders vor keinem Puncte oder Fragezeichen die Betonung auf die drittletzte oder gar auf die viertletzte Silbe falle (z. B.: begegnen möchte), denn in diesem Falle muß richtig declamirender Gesang zwei

*) Reichardt Ueber musikalische Poesie.

Digitized by Google

oder drei ganz kurze, unbetonte Töne am Schlusse *nachschleppen*, wodurch der Schluß leicht verschwommen und unkenntlich wird. —

Der *Reim* ist für die Musik größtentheils *überflüssig*, unter Umständen sogar für den Componisten störend oder hinderlich.*) Er dient nur dem Leser oder Declamator, nicht dem Sänger. In langsamen, getragenen Gesangstellen geht er gewöhnlich ganz verloren. Die kurzen Metren, deren sich die Musik gern bedient, können viel unbedenklicher und anhaltender gebraucht werden, wenn das unaufhörliche Reimgeklingel fortfällt.

Vortheilhaft wirkt er nur in komischen, zugleich sehr schnell gesungenen Stellen.

Bei mehrstimmigen Gesängen ferner, in denen die einzelnen Personen zu gleicher *Zeit verschiedenen Text* singen, erhalten die Schlüsse des Gesanges mehr Einheit, wenn die Schlußworte der verschiedenen Stimmen *gegenseitig gereimt* sind, d. h. wenn z. B. eine der in einem solchen Ensemble betheiligten Personen auf „zerstört" endigt, die zweite zu *gleicher Zeit* auf „bethört", die dritte auf „unerhört" ꝛc. schließt. —

Aus diesen Untersuchungen ergiebt sich überhaupt, daß die *äußere Form des Textes völlig nebensächlich* ist.

*) Zum Nachlesen über diesen und ähnliche Punkte empfehle ich dem Dichter einen lehrreichen Brief Mozart's an seinen Vater: Jahn „Mozart" Band III, S. 85–88.

Digitized by Google

Mendelssohn schreibt darüber an Devrient u. A.: „Wenn du es erreichst, nicht Sänger, Decorationen und Situationen, sondern Menschen, Natur und das Leben dir zu denken und hinzustellen, so bin ich überzeugt, daß du die besten Operntexte schreiben wirst, die wir haben. Ist es von innen heraus für die Natur und die Musik gefühlt, so sind die Verse musikalisch, wenn sie sich auch im Textbuch noch so hinkend ausnehmen; schreibe dann meinethalben Prosa — wir wollen es schon componiren. Aber wenn Form in Form gegossen werden soll, wenn die Verse musikalisch gemacht und nicht musikalisch gedacht sind, wenn äußerlich in schönen Worten eingebracht werden soll, was innerlich an schönem Leben fehlt, da hast du recht, das ist eine Klemme, aus der kein Mensch herauskommen kann. Denn so gewiß reines Metrum, gute Gedanken, schöne Sprache noch immer kein schönes Gedicht machen, ohne einen gewissen Blitz der Poesie, der durch's Ganze geht, so gewiß kann nur durch das Gefühl des Lebens in allen Personen eine Oper vollkommen musikalisch und am Ende auch vollkommen dramatisch werden."

„Das ist deutlich gesprochen (knüpft W. Wauer an diese Worte), und was die Hauptsache ist, ewig giltige Wahrheit. Auf den poetischen Gehalt des Textes kommt es an, und natürliches Stimmungsleben muß derselbe bieten, um gutmusikalisch und zugleich gutdramatisch zu sein. Je bedeutender der Gedankenkern und je vollkommener dieser in lyrischen Fluß gesetzt ist, so daß die Macht der Empfindung zu dramatischen Aeußerungen treibt, desto besser ist der Operntext."

„Der Gedanke ohne lebendige Einheit mit der Empfindung

Digitized by Google

steht zur Musik in keinem Verhältniß, und lyrische Passivität läßt keine Action aufkommen. Das lyrische Drama (so sollte man jedes Operngedicht nennen) soll und kann allen Anforderungen einer vernünftigen Idee, einer poetisch lebenswahren Ausführung genügen; dagegen die stetige erschöpfende Gedankenentwicklung muß nothwendig unter dem Erforderniß des Hineinziehens des Ganzen in das Element der Stimmung leiden. Die Stimmung vermag sich selbst auszusprechen und zu schildern, ihre oft auf reinen Verstandesoperationen beruhenden Motive kann sie nur andeuten, nicht entwickelnd darlegen, und so liegt denn die Gefahr der Lückenhaftigkeit stets sehr nahe und ist noch von Wenigen ganz überwunden."

„Bei Operndichtungen nun, in denen diese schwer zu erreichende Klarheit der Motive mit einer gutdramatischen Idee und deren poetischer, lebensvoller Ausführung zusammentrifft, die also ihrem inneren Wesen nach die Ansprüche Mendelssohn's erfüllt haben würden, kommt es alsdann auf die Form des Textes nicht an. Diese geht unter in der hinzutretenden musikalischen Behandlung; das reine Metrum ist nur für das Textbuch da, der Oper als solcher ist es gleichgültig. „Schreib' dann meinethalben Prosa!" Die musikalische Betonung und Structur verhüllt, indem sie dem Sinn der Worte gerecht wird, deren formellen Aufbau; dieser beeinflußt zwar den Tonbau, verliert aber damit die eigene Geltung und verschwindet hinter und in letzterem, der nun übermächtig auftritt mit allen seinen Ansprüchen auf Mannigfaltigkeit der Formen."

Digitized by Google

„Die dichterischen Formen haben die Bestimmung, den Inhalt in einer den musikalischen Bedingungen entsprechenden Weise auszusprechen, und dazu gehört an geeigneten Stellen eines umfangreichen Werkes ein Text, knapp genug in der Form, um Wiederholungen zu erlauben, ohne welche reichere Combinationen, die das Ganze vor Einförmigkeit schützen, nicht möglich sind, die aber sonst leicht eine allzu große Breite der Ausführung verursachen müßten, sowie ein Text, der für Gleichzeitigkeit in der musikalischen Behandlung eingerichtet ist." —

Die letzten Worte lenken unsere Aufmerksamkeit noch auf ein bereits berührtes wesentliches Moment eines guten Textes, nämlich auf

das Ensemble. Dasselbe ist ein erheblicher Vorzug des Gesanges vor dem gesprochenen Worte. Der Gesang gestattet mehreren Personen zu gleicher Zeit die verschiedenartigsten Gedanken und Affecte zu äußern, und das hierdurch entstehende Ensemble ist ein ganz wesentlicher Factor für dramatische wie musikalische Steigerungen.

Der Dichter sei daher überall, wo die Handlung Gelegenheit bietet, darauf bedacht, die betreffenden Personen zu Ensembleſätzen (vulgo Duetten, Terzetten ꝛc. mit oder ohne Chor) zu vereinigen, und an solchen Stellen ist es gut, wenn, wie schon erwähnt, die Verse und Reime der verschiedenen Personen sich gegenseitig decken. —

Digitized by Google

Wenn wir nun schließlich aus all diesen zahlreichen Anforderungen der Musik und des Gesanges die Geltung des Dichters gegenüber der des Componisten abstrahiren, so müssen wir zugeben, daß er — ganz abgesehen von den, oft noch dazu ungerechtfertigten und verkehrten, ermüdenden Maaßregelungen durch den Componisten — einerseits durch die der Musik schuldigen Rücksichten zu großer Zurückhaltung verurtheilt wird, sich andrerseits aber trotz der anerkannten Wichtigkeit des Textes einer keineswegs genügenden Beachtung seiner discreten Schöpfung zu erfreuen hat. Die Dichter haben es jedoch gewiß viel mehr, als sie glauben, in der Hand, eine belohnendere Würdigung der poetischen und dramatischen Vorzüge ihres Textes zu erzielen, wenn sie nur selbst vor Allem noch allgemeiner den Operntext nicht mit dem durch die abgeschmackten Fabrikate eingewurzelten Vorurtheil betrachten sondern anfangen, den Text eines musikalischen Drama's als eine, den selbstständig ohne Musik behandelten Formen der Poesie ebenbürtige Gattung wahrhaft poetischer Production anzusehen, und nicht mehr den jedenfalls großen Gewinn an Präcision übersehen oder unterschätzen, den sie sich für ihr gesammtes ferneres Schaffen durch recht vielfache Conception guter Gesangtexte aneignen. Uebrigens beginnt bereits richtigere Ansicht und Würdigung dieser Kunstform in erfreulichem Grade sich Bahn zu brechen, denn daß man schon anfängt, einen ganz anderen Werth auf die Gediegenheit und den Inhalt des Textes zu legen, das beweisen die immer häufiger ganz unabhängig von aller Musik vorkommenden Veröffentlichungen neuer Textbücher, sowie die

Digitized by Google

zuweilen (z. B. von der Kanitz'schen Buchhandlung in Gera oder von der Mannheimer „Tonhalle“) gestellten Preisaufgaben eines guten Textes, wenn auch häufig leider aus anderen Gründen wenig geeignet, den Gegenstand zu heben.

„Die Dichter wollen gern ein gemeinsames Wirken mit den Musikern, sie sind diesen näher getreten, sie sind aufmerksam auf die Bedeutung des musikalischen Drama's geworden; sie haben gesehen, daß auch auf diesem Felde dem Dichter Lorbeerkränze*) blühen können, seit R. Wagner dem Operngedicht dieselbe Bedeutung gegeben hat, wie der Opernmusik. Sie sprechen jetzt nicht mehr von dieser poetischen Thätigkeit wie von einem bloßen Handwerk — und damit ist schon viel gewonnen.“ (F. Gleich).

Umsomehr bleibt der große Mangel an Verständniß zu beklagen, den noch immer die meisten Dichtungen bekunden. Dies ergiebt sich u. A. schon daraus, daß sich fast durchgängig noch alle Verfasser recht nutzlos abmühen, im Widerspruch mit der der Musik schuldigen Zurückhaltung irrthümlicherweise ein in sich vollendetes Kunstwerk zu geben. Wer durchaus nicht umhin kann, sein Licht wenigstens in einzelnen Abschnitten der Oper in vollendetster Weise leuchten zu lassen, der thut vielleicht besser, Operntexte melodramatisch anzulegen, d. h. den gesprochenen Dialog — allerdings in bedeutend veredelterer und naturgemäßerer Gestalt als bisher — beizubehalten.

*) Metastasio! —

Digitized by Google

Der **Dialog** in der Oper wird von allen Denen in Schutz genommen — und dahin werden wir wohl noch auf längere Zeit einen großen Theil des Publicums, auch des wirklich geistig gebildeteren, zählen müssen — welche es für unmöglich oder doch für überaus schwer und anstrengend erklären, ohne Unterbrechung ganze Acte lang mit gleicher Frische und Aufmerksamkeit Musik zu hören, also innerhalb desselben Actes zeitweise Erholung von der eben gehörten Musik verlangen, um das nächstfolgende Musikstück wieder mit gleicher Frische aufnehmen zu können. Abwechselung ist allerdings nöthig, um unsere Sinne frisch zu erhalten. Sowie z. B. der Geruch für denjenigen Riechstoff schwindet, den man fortwährend einathmet, in ähnlicher Weise wird jeder andere Sinn abgestumpft. Darum bedarf das Ohr ebenso gut der Erholung. Es läßt sich nicht leugnen, auch die herrlichste Musik macht auf die meisten Menschen zuletzt leicht einen matten Eindruck, wenn dem Geiste nach dieser Richtung seiner Thätigkeit hin gar keine Ruhe gegönnt wird. Deshalb erfassen sie in jeder Oper die Ouvertüre, die erste Nummer jedes Actes gewöhnlich am Frischesten.

Aber noch ungleich ernstere Bedenken können in einzelnen, speciellen Fällen dem Durchcomponiren einer Oper in den Weg treten. Es kann nämlich vorkommen, daß man sich grade in Folge der Absicht, den im ersten Kapitel entwickelten Anforderungen des Lebens möglichst zu entsprechen, unabweislich für einen Stoff begeistert, in welchem sich bei genauerer Betrachtung grade die in dieser Beziehung wichtigsten, schlagendsten Stellen als gänzlich ungeeignet für

Digitized by Google

Musik oder doch für Gesang herausstellen. Ueberhaupt wird sich dieß mehr oder weniger ergeben für diejenigen Scenen oder Stellen, welche enthalten: den Keim, den Ursprung der vorgeführten Handlungen, oder einzelne kritisch lehrreiche Beleuchtungen derselben oder endlich die für das Verständniß unumgänglich nöthigen Mittheilungen und Angelpuncte. „Es ist unzweifelhaft (behauptet Alberti in einem Vortrage über R. Wagner), daß Opern, die dem Gebiete des wirklichen Lebens entnommen sind, auch künftig den Componisten gar wohl berechtigen werden, nach Mozart's Vorbilde die Musik da schweigen zu lassen, wo es gilt, den Hörer über die Handlung zu orientiren." — Auch kann sich während der Ausführung des Textes herausstellen, daß sich in dem betreffenden Stoff durch den Verlauf der Handlung eine Kette einzelner Gefühlsmomente hindurchzieht, die aber nicht nur so verschiedenartig und zerstreut sind, daß sich nicht füglich eine musikalische Einheit und Gruppirung, resp. Durchführung musikalischer Motive ermöglichen läßt, sondern auch so vorübergehend und untergeordnet, daß es wirklich unkünstlerisch vom Componisten sein würde, die Handlung aufzuhalten, bloß um in jedem einzelnen dieser Momente sich mit der für die Musik unerläßlichen Breite zu ergehen. Sollen nun etwa, um eine, hier vielleicht am unrechten Orte angestrebte künstlerische Einheit zu erzielen, alle solche Stellen weggelassen werden? Nein, das hieße ja die Absicht vollständig ersticken, welche den Künstler zu einem solchen Werke überhaupt begeisterte, hieße dasselbe zu einem zwecklosen zurück und herabziehen. Soll, wie bisher in der

Digitized by Google

Oper, die Handlung aus Höflichkeit gegen die Musik möglichst zurückgedrängt werden? Nein, das würde ebenfalls den Eindruck der fesselnden Beispiele schwächen, ja vernichten, deren er zur Insinuirung seiner Anregungen unbedingt bedarf.

Soll endlich die Musik, eine Kunst, die wie keine andere berufen, solche Anregungen zu insinuiren, solche Intentionen, solche Stoffe überhaupt nicht in ihr Bereich ziehen?

Sollte sich für solche specielle Fälle der Versuch nicht lohnen, einen gediegenen Mittelweg aufzusuchen, auf dem sich mit Erfolg die Abgeschmacktheiten vermeiden lassen, welche uns den Dialog hauptsächlich verleidet haben?

Folgendes Verfahren möchte vielleicht am Sichersten zu einem künstlerisch befriedigenden Ziele führen. Der Componist veranlaßt den Dichter, den betreffenden Stoff vorerst als Drama ohne Musik zu bearbeiten und dabei nur im Auge zu behalten, daß später der Musik durch möglichst geringe Umgestaltung (hauptsächlich Kürzung) der für dieselbe geeigneten Scenen ein bedeutenderes Feld eröffnet werde. Der Dichter hat daher besonders gegen den Schluß jedes Actes, außerdem aber auch in möglichst vielen anderen Scenen an und für sich eine Steigerung der Affecte zu erstreben, und durch solche Steigerung der Musik motivirte Eintritte vorzubereiten. Der Componist aber muß an allen denjenigen Stellen, wo die Musik in einer bereits begonnenen Scene in den Dialog eingreifen soll, darauf bedacht sein, geschickt einen unmerklichen Uebergang aus dem Sprechen in das Singen herzustellen. Er läßt nämlich am Besten schon

Digitized by Google

während der letzten Verse des gesprochenen Dialogs die Musik melodramatisch eintreten und behandelt die ersten gesungenen Töne mit kurzen recitativartigen Noten in tieferer Stimmlage. Dann hat der Sänger zur Herstellung eines ebenso unmerklichen als motivirten Ueberganges Nichts weiter nöthig, als bei den letzten Worten des Dialogs, in denen die Stimmung natürlich bereits eine erregtere sein muß, Dem entsprechend die Stimme in die höhere Sprechlage zu erheben, welche mit der tieferen Gesanglage bekanntlich ziemlich gleiche Höhe hat.

In einem Briefe Mozarts's an seinen Vater finden sich folgende hiermit übereinstimmende Gedanken: „Sie wissen wohl, daß im Melodram nicht gesungen sondern declamirt wird — und die Musik wie ein obligates Recitativ ist — bisweilen wird auch unter der Musik gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung thut. — Man sollte die meisten Recitative auf solche Art tractiren — und nur bisweilen, wenn die Wörter gut in der Musik auszudrücken sind, das Recitativ singen.“*) — Als Muster melodramatischer Einführung der Musik muß die Kerkerscene

*) Reiflichere Erwägung verdient allerdings auch folgende der Mozart'schen Meinung zum Theil entgegengesetzte Ansicht in der von Marx red. Musik-Z. (1829 pag 239): „Die Musik im Melodram ist störend, weil sie nicht die Sprache der handelnden Personen ist. Ebendarum würde sie aber gar wohl für die Sprache anderer Wesen, als der Handelnden aufgenommen werden können. So fassen wir bei Egmont's Vision die Musik als Sprache der geistigen Welt, die sich ihm erschließt, so könnte überhaupt die Musik in einem gesprochenen Drama als Sprache der Geisterwelt ertönen, wenn diese in das Leben der Menschen hinein tönt.“ —

Digitized by Google

im „Fidelio“ angeführt werden, in der ſich hinter einem ganz gleichgültigen Dialog mächtige Gefühlsſtrömungen verbergen, welche die Muſik zu enthüllen übernimmt, bis ſich die während des Dialoges zurückgehaltene Empfindung in dem hierauf eintretenden Geſange freier Bahn bricht.

Was endlich die Ablöſung der Muſik durch wiedereintretenden Dialog betrifft, ſo läßt man die Muſik ſtets am Glücklichſten und Einfachſten mit dem Schluſſe ſolcher Scenen aufhören, auf welche eine Verwandlung folgt, und den Dialog erſt mit einer neuen Scene, alſo erſt nach geſchehener Verwandlung wiederum eintreten. —

Wo ſich übrigens in der Dichtung die oben angeregten Steigerungen nicht immer in erwünſchter Weiſe bilden laſſen, alſo Muſik überhaupt unzuläſſig erſcheint, muß die Handlung ſo fortreißend ſpannend ſein, daß das Publicum während derſelben ganz die Muſik vergißt, ihren Mangel nicht empfindet. Ja, es wird der Gedanken nahe liegen, einzelne Perſonen gar nicht zum Geſang heranzuziehen, wodurch man Gelegenheit giebt, deren Partien hervorragenderen Schauſpielern zu übergeben. Dann aber muß natürlich der Dichter dieſe Perſonen mit beſonderer Gewandtheit, welche ja überhaupt zur Anlage ſolcher Werke im hohen Grade erforderlich iſt, den Muſik-Scenen zu entziehen wiſſen, mindeſtens dafür ſorgen, daß dieſelben in dieſen nicht mitzuſprechen haben.

Aus einem ſo angelegten Drama nun entſteht durch entſprechende Umarbeitung aller — am Beſten vom Componiſten herausgefühlten und angegebenen Scenen oder Stellen, in

Digitized by Google

denen hinreichende und andauerndere Steigerung der Affecte zu finden, das musikalische Drama.

Dasselbe ist allerdings wieder eine Oper mit Dialogen, aber nunmehr mit Dialogen ganz anderer Art, als in der bisher landläufigen Weise.

Was uns bisher das Sprechen in der Oper hauptsächlich verleidete, war wohl eigentlich nicht der Dialog an und für sich sondern die greulich ungeschickte Art seiner Einführung und Behandlung, nämlich das Ableiern desselben in trivialer, eines Kunstwerkes völlig unwürdiger, oft ins Gewöhnliche ja Rohe herabgezogener Prosa, welche sich daher in zu schneidendem Contrast zu den Musikstücken befand, denen er (außerdem viel zu unmittelbar mitten in derselben Scene!) folgte. Es war daher den Theoretikern nicht zu verargen, wenn sie, in ihrem Unwillen das Kind mit dem Bade ausgießend, den Dialog gänzlich aus der Oper verbannt wissen wollten.

Die erhebende Poesie, die edle, getragene Sprache bedeutungsvoller, grade die Kern- und Knotenpuncte des Verständnisses und des ganzen Werkes enthaltender Dialoge, sollte ich meinen, könnte im Munde erträglich declamirender Sänger,*) zu denen sich noch tüchtige Schauspieler gesellen, die

*) Daß unsere Sänger für so disponirte Opern natürlich ganz andere Declamationsstudien werden machen müssen, um ebenso gut zu sprechen als zu singen, wird denselben auch für ihren Gesang höchst dienlich sein. Sie werden nämlich hierdurch genöthigt, ihre Stimmen in der Lage, in welcher man spricht, viel klangvoller auszubilden, und sich dann nicht mehr darüber beklagen, daß das Sprechen ihre Singstimmen ruinirt, sondern nach solcher Ausbildung im Dialoge im

Digitized by Google

Abneigung gegen den Dialog besiegen. Welchen vortrefflich harmonischen Eindruck getragen gesprochene Poesie vor oder hinter Musikstücken macht, hat man sehr gute Gelegenheit, bei der in der Gegenwart öfters vorkommenden Ausführung griechischer, mit Musik ausgestatteter Tragödien zu empfinden, besonders wenn sie in der melodischen Ursprache vorgetragen werden. Noch näher liegt uns übrigens der harmonische, gewiß niemals störende Eindruck der Aufeinanderfolge von Gesang und Dialog in Schauspielen wie „Egmont", „Sommernachtstraum", „Struensee" auch nach denjenigen Musikstücken, welche nicht unbedingt zur Handlung gehören. „Es soll gar nicht geleugnet werden (sagt Brendel), daß der Dialog in der Oper sein wohlbegründetes, geschichtliches Recht besitze. — Es ist das Peinlichste, einen Inhalt, der seiner Natur nach der musikalischen Behandlung widerstrebt, musikalisch behandelt zu sehen. Die Beseitigung des Dialogs, die Aufnahme des Recitativs, der durch Wagner bewirkte Fortschritt sind daher zunächst nur eine formelle Consequenz und vermögen allein das vorhandene Mißverhältniß in der That nicht völlig zu beseitigen."

Einheit ist gewiß eine Hauptbedingung jedes Kunstwerkes und daher nicht nur bei der inneren Structur sondern auch

---

Gegentheil eine wohlthuende Erholung vom Singen finden. Handelt es sich aber um zeitweise Erholung des Zuhörers von der Musik, so wird gewiß ein schöner, poetischer Dialog eine viel passendere Abwechselung gewähren als das kecke Ballet, welches sich als solche deshalb eingenistet hat, weil Tanzmusik kaum mit halben Ohren gehört wird, sobald nur das Auge recht pikant beschäftigt ist.

Digitized by Google

bei der äußeren Gestaltung möglichst zu beachten, dennoch kann sich dieser Grundsatz, wie überhaupt jede, auch die vortrefflichste Theorie für einzelne Fälle als nicht glücklich und rathsam herausstellen. Der Klugheit, der Erfahrung müssen wir nun schon eine ebenso gewichtige Stimme in der Kunst einräumen, als wir dies überhaupt in allen anderen Dingen thun, welche Einfluß auf unseren Geist, auf unsere Verhältnisse haben. Daher wollen wir auch die unzweifelhaft besten Theorien recht sorgfältig durch unsere Erfahrung prüfen, um nicht in einseitiger Befangenheit der Musik Gewalt anzuthun, sondern jede Kunst durch die andere im möglichst wirksamsten Verhältnisse zu unterstützen. So bleibt es z. B. fraglich, ob Mozart (oder der Pseudo-Mozart J. P. Schmitt) durch das nachträgliche Bemusiken der Plapperdialoge im „Don Juan" einen erheblich aesthetischeren Eindruck erzielt hat. Wäre es nicht vielleicht ungleich erfolgreicher gewesen, dieselben durch gediegene Poesie zu ersetzen, in den komischen Stellen mindestens durch eine so elegante und anmuthige Sprache, daß die Darsteller nicht mehr den Muth hätten, unser Gefühl durch Roheiten zu verletzen?*) —

Nochmals gesagt, der Dialog soll hiermit noch keineswegs für die Zukunft allgemein in Schutz genommen sein, sondern eben nur für einzelne, oben angeführte Fälle; und auch was diese betrifft, bleibt die angedeutete vorsichtig ge-

*) Umarbeitungen des Dialogs Mozart'scher und Weber'scher Opern müßten jedenfalls vor Allem von dieser Seite angegriffen werden; dann könnten sie aber auch zu einem höchst verdienstvollen Werke werden.

Digitized by Google

schickte Einführung desselben, wie ausdrücklich erwähnt, immerhin erst ein Versuch.*) Sind die, die Anlage der Dichtung bedingenden Verhältnisse der Art, daß dieselben vollständiges Durchcomponiren, also Wahrung äußerer Einheitlichkeit gestatten, um so besser. Jedenfalls ist letzterer Gesichtspunkt (auch in der Hoffnung, daß die Fassungskraft des Publicums allmählig immer weiter fortschreitet) als der von vornherein maßgebende zu betrachten und nicht ohne erhebliche Gründe zu verlassen. —

*) Bei dem ersten Versuche einer Theorie ist es jedenfalls angemessener, bei einem Gesichtspunkte, über den die Acten noch nicht völlig geschlossen sind, die sich noch gegenüberstehenden Anschauungen möglichst objectiv und vielseitig zur Sprache zu bringen, als eine derselben bereits ohne Weiteres schroff zu verwerfen. —

Digitized by Google

Die Composition.

Digitized by Google

Befähigung und Berechtigung

zur dramatiſchen Compoſition.

In der jüngſten Zeit iſt eine ſo große Zahl von Opern entſtanden, die durch ihren *Mangel an Lebenskraft* zugleich den gänzlichen Mangel an Berechtigung ihrer Autoren für dieſes Gebiet ergeben, daß jedem Componiſten dringend zu rathen iſt, ſich vor dem Beginn einer Oper, als eines in Bezug auf Erfolg ſo höchſt *zweifelhaften* Werkes ehrlich zu prüfen, einerſeits, ob er *dramatiſche Befähigung* beſitzt, andrerſeits, ob er ſich auch wirklich aus *innerem Drange* zu dieſem Unternehmen getrieben fühlt und endlich, ob er denn bereits nach allen Seiten hin mit den nöthigen *Kenntniſſen* und *Erfahrungen* ausgerüſtet iſt.

Die Sucht Opern zu componiren, hat unter Künſtlern wie Dilettanten gleich einer „noblen Paſſion" überhandgenommen. Irgend ein ganz harmloſer Jünger der Kunſt, der bisher ruhig ſeinem Berufe obgelegen, auch wohl einige ſchüchterne Compoſitionsverſuche gemacht hat, kommt eines ſchönen Tages auf den genialen Gedanken, eine Oper zu ſchreiben. Entweder verſpricht er ſich von dieſer „Unterhaltung" ein beſonderes Vergnügen, oder er hat eine Portion Melodien im Kopfe oder im Schube, die er „anbringen" und

Digitized by Google

möglichst glänzend verwerthen will, oder, ist er ein Künstler von Stellung, zumal ein Theatercapellmeister,*) so gehört es nun einmal zum guten Ton, als unerläßlichen Beweis seiner Tüchtigkeit ab und zu eine Oper zu liefern. Ist er aber ein reicher Mäcen, den die Melodien, die er sich zuweilen pfeift, mit besonderer Rührung erfüllen, so läßt er sich einen Arrangeur für diese Kinder seines Humors kommen, und ist auf diesem Wege eine Anzahl Stücke, darunter natürlich auch einige „Finale's", zusammengepfiffen und gedrechselt, so wird ein unglücklicher Dichter herbeigeschleppt, um nachträglich den nöthigen Text (gleich einem Futter) unterzulegen, im Fall aber die Oper verunglückt, die Schuld auf sein Textbuch zu nehmen.**) Ziehen wir hierbei noch in Betracht, daß solche Verfasser durch Stellung, Einfluß oder Geld der Aufführung ihrer Fabrikate ganz anderen Nachdruck geben können als die nur aus innerem Drange ohne alle Aussicht und materielle Mittel Schaffenden, so darf man sich nicht wundern, daß uns seit geraumer Zeit mit einzelnen leuchtenden oder doch ehrenwerthen Ausnahmen fast nur schwache und geistlose Novitäten zugemuthet werden. Da nun aber diese Opern Nichts enthalten, was ihnen wenigstens ein Scheinleben zu

*) An allgemeine oder persönliche Angriffe ist hier natürlich um so weniger zu denken, als der größere Theil aller bedeutenderen Operncomponisten, ich erinnere nur z. B. an Weber, Spohr, Marschner ꝛc., Capellmeister waren.

**) Einige im Gegensatz hierzu grade in der neuesten Zeit sehr erfreuliche geniale Ausnahmen vermögen jedoch die vielfachen Beobachtungen dieses Schlendrians noch keineswegs zu entkräften. —

Digitized by Google

gewinnen vermöchte, so wird durch Diejenigen, welche solche todtgeborne Kinder in die Welt setzen, die Zahl „verbitterter Genies", die mit Allem hadern, nur nicht mit der eignen Unfähigkeit, immer größer, abgesehn, daß sie durch ihre Mißerfolge die Bühnen entmuthigen und besseren Werken zuletzt fast gänzlich verschließen.

Kein Künstler, und fühle er sich sonst der Composition noch so gewachsen, sollte daher der höchst gewagten Absicht Raum geben, eine Oper zu schaffen, der sich hierzu nicht

eigentlich schon von Jugend an aus unwiderstehlichem Drange, aus innerster Begeisterung

getrieben fühlt. Ohne diese Bedingung ist ja überhaupt in der Kunst Niemand zu irgendwelcher Production berechtigt, die eine höhere Bestimmung haben soll als die einer bloßen Studienarbeit oder Unterhaltung.

Kein Künstler ferner ist zur Composition einer Oper berechtigt, der nicht

eine durch und durch dramatische Natur ist,

der sich nicht nur in seiner oben berührten unwiderstehlichen Neigung für die Bühne sondern auch besonders in Bezug seiner Organisation, seiner Anlage als solche erprobt hat.

Gluck z. B. fühlte zu den Melodramen und Symphonien, die er für die häuslichen Feste seines kaiserlichen Hofes schrieb, keine sonderliche Neigung, denn die Musik übte nur dann die entschiedenste Wirkung auf sein Gemüth aus, wenn sie einer Wortdichtung und einer dramatischen Handlung angepaßt war.*)

*) A. Schmid, Gluck, dessen Leben und tonkünstl. Wirken.

Digitized by Google

Beethovens Natur dagegen neigte sich viel mehr zum „Symphonischen“ als zum Dramatischen, davon ist der „Fidelio“, trotzdem, daß man diese kostbare Perle dramatischer Musik nicht hoch genug verehren kann, ein sprechendes Zeugniß; zum Theil aus dieser Ursache kostete ihn auch die Composition einer Oper so schwere Kämpfe.

Diejenigen dagegen gehören mit ihrer Musik unbedingt auf die Bühne, deren Compositionen es überhaupt zum Vorwurf gemacht wird, daß dieselben „zu dramatisch“ sind.*)

Ferner aber erprobt man seine dramatische Kraft und Anlage dadurch, daß man vorerst auf irgend einem Gebiete Versuche macht, Charactere und Handlungen darzustellen — sei es als Componist oder als Dichter, als Sänger, Schauspieler oder Regisseur — und sich über solche dramatische Versuche maßgebende Urtheile verschafft. Durch irgend eines dieser Gebiete muß das nöthige Darstellungstalent erprobt sein, ehe man im Geringsten daran denkt, eine ganze Oper zu schaffen. Fink sagt in seiner Geschichte der Oper u. A. darüber ohngefähr Folgendes:

„Zu einem guten Operncomponisten gehört vor Allem ein glückliches Auffassungsvermögen des menschlichen Lebens in seinen verschiedenen Richtungen. Er muß jenen

*) So verrathen z. B. bei S. Bach in seiner Matthäuspassion manche für den spezifischen Oratorienstyl fast zu dramatische, zu schlagfertig concise und drastische Darstellungen seine unleugbare Befähigung für die Oper, weshalb es jedenfalls zu bedauern ist, daß die einzige von ihm geschriebene komische Oper gänzlich verloren gegangen ist. —

Digitized by Google

beweglichen Sinn besitzen, der ohne Anstrengung theilnehmend mit dem Traurigen weint und mit dem Fröhlichen lacht, muß sich schnell aus einer Lage in die andere, so weit das möglich, von ganzer Seele schicken können. Des Schauspielers Wahlspruch: So laßt mich scheinen bis ich werde, muß auch der seinige sein. Ein naturgemäßes Treffen der Verhältnisse, ein frisches Eingreifen in die Reihen der vom Dichter gegebenen Personen, ein klangvolles Beleben ihrer Art muß ihm eigen sein. Es gäbe ungleich mehr Künstler aller Art, wenn alle mit Kunstanlagen Begabten nur so viel Beständigkeit und Ausdauer hätten, als zur Vollendung ihrer Leistung gehört. So lange diese dauert, so lange muß der Künstler durchaus mit Liebe beständig sein in frischer Nachbildung oder Vor-Augen-Stellung irgend eines Bildes, das gewöhnlich der Wirklichkeit und der Dichtung zugleich angehört. Diese geschmeidige, fügsame, nachbildende und doch auch selbstbildende, im Anschmiegen schöpferisch erhebende Natur muß er in viel umfangreicherem Maaße besitzen als der Sänger."

Es ist daher nicht nur viel ehrenwerther sondern besonders auch viel klüger, einem so dornenvollen Felde zu entsagen, als seine beste Kraft nutzlos zu vergeuden und sich unbesonnen eine Quelle der traurigsten Erfahrungen und Verbitterungen zu schaffen, Kraft und Interesse der Bühnen und des Publikums aber durch unlebensfähige, entmuthigende Fehlgeburten ganz unverantwortlich zu vergeuden.

Jedoch berechtigen weder Neigung noch Begabung bereits zur Operncomposition, wenn dieselben nicht durch Vertrautheit

mit allen poetischen, rhetorischen und dramatischen Anforderungen unterstützt werden. Ueberhaupt muß sich gerade der dramatische Tondichter in den Besitz eines ziemlich hohen Grades sowohl wissenschaftlicher*) Bildung wie practischer Bühnenkenntniß setzen, weil er gerade auf diesem Gebiete sowohl während der Composition als auch während der Inscenirung leicht in die verschiedenartigsten mißlichen

*) Schon in Marpurg's hist. krit. Beiträgen heißt es: „Ihr, die ihr höchstens eine Partitur studirt, niemals aber doch ein musikalisches Buch leset; die ihr höchstens mit euren Kunstgenossen von der Musik sprecht, niemals aber von Gelehrten, von Weltweisen, von Kunstrichtern, von Frauenzimmern zu wissen verlangt, was eure Compositionen auf sie für Wirkung thun; wisset ihr wohl, daß wahrhaftig große Tonkünstler entweder in ihrer Jugend den schönen Wissenschaften fleißig obgelegen oder doch bei mehreren Jahren noch angefangen haben, sich fleißig um die Regeln der Wohlredenheit, der Dichtkunst, der Schaubühne und überhaupt des Schönen zu bekümmern, mit Bedauern, daß sie nur spät dazu gekommen, und mit Verdruß, daß sie gleichsam rückwärts lernen müssen?" So strebte z. B. Gluck, wie sein Biograph A. Schmid erzählt: „die Mängel seiner ersten Erziehung zu verbessern und alles dasjenige nachzuholen, was zur Ausbildung der ganzen Summe seiner Fähigkeiten und Erkenntnisse noch mangelte. Von Natur aus mit einer gleich großen Vorliebe zur Literatur als zur Musik begabt, arbeitete er nun mit rastlosem Eifer auf diesem Gebiete. Er verlegte sich, wenn auch etwas spät, auf die gründliche Erlernung der lateinischen und französischen Sprache und auf das Studium der Poesie, er verband sich mit den ausgezeichnetsten wissenschaftlichen Männern, um in ihrem Umgange und in der Gesellschaft mit guten Büchern jene Ideen zu nähren, die schon längst in seiner Seele Wurzel geschlagen hatten, nämlich die Ideen über die mächtigen Wirkungen der Tonkunst und ihre enge Verbindung mit der Dichtung, wovon damals nur sehr Wenige träumten."

Lagen gerathen kann, aus denen gewöhnlich schließlich nur er selbst erfolgreich herauszuhelfen vermag.

Ferner hängt viel davon ab, daß die Erkenntniß des Künstlers durch einen tüchtigen Meister auf die richtige Bahn gelenkt wird. „Genie's allein verschlimmern den Geschmack (sagt Herder) entweder durch falsche Zwecke oder durch falsche Mittel. Will der Kopf voll Kraft, was schon am Ziel, ist noch weiter treiben, so ist er jenseit des Zieles im Lande der Unnatur. Oder ein Genie hatte ein wahres, wohl zu erreichendes Ziel: nur es hatte dahin keinen Führer Es nahm also im ersten Feuerrausche eine falsche Bahn, sah zu spät, daß es irrte, und hatte nicht Größe genug, Alles aufzugeben und neu einzulenken zu einem besseren Wege. Es traute sich zu, mit seinen Kräften auf dem schiefen Wege noch immer dahin zu kommen, wo kein Anderer auf solchem Wege hingekommen war und ward mit seinen edlen Kräften ein Urbild falschen Geschmacks, eine verführende, negative Größe." Wer weder einer kräftigen Leitung sich beharrlich untergeordnet noch den hierdurch erregten Kampf mit den eigenen Schwächen und Neigungen siegreich bestanden hat, sollte sich nie an diejenige Kunstform wagen, die von allen sowohl in Anlage als Darstellung den größten Aufwand bedeutender Kräfte absorbirt. — Zu allen diesen Anforderungen aber muß endlich noch ein Schatz practischer Erfahrungen kommen, welche erforderlich, um dieses große Terrain mit einiger Sicherheit zu beherrschen. Leider ist aber gerade den besseren, aus innerem Drange schaffenden Componisten die Gelegenheit, eigene Erfahrungen zu machen,

Digitized by Google

gewöhnlich faſt gänzlich verſagt, und dann bleibt ihnen allerdings Nichts übrig, als dieß durch fleißige Beobachtungen und Studien fremder Mißerfolge zu erſetzen, in möglichſt vielen Fällen die höchſt verſchiedenartigen eigentlichen Urſachen des Scheiterns auf ſolche Weiſe zu ergründen und zu beherzigen.

Alle dieſe theoretiſchen und practiſchen Studien ſind erforderlich um vor Allem beurtheilen zu können: ob ein Text lebensfähig, ob er poetiſch und dramatiſch wirkſam, denn der Componiſt ſelbſt hat ja den größten Schaden, wenn der Text ſchwach iſt. Die harmloſen Zeiten ſind gänzlich vorüber, in denen der Componiſt ſich begnügen durfte, den Text ungeprüft und bewußtlos mit Haut und Haar zu bemuſiken. Das Publikum iſt denn doch nachgerade in ſeiner geiſtigen Entwicklung wenigſtens inſoweit fortgeſchritten, daß neue Opern in dem früheren albernen und abgeſchmackten Zuſchnitte bereits ziemlich unbarmherzig verurtheilt werden und Producte ohne allen dramatiſchen Schwung trotz aller Schönheiten der Muſik ganz unhaltbar geworden ſind, wenn denſelben nicht wenigſtens durch raffinirte Anhäufung aller möglichen Effecte eine Art Scheinleben ermöglicht wird. Was haben Beethoven und Weber über „Fidelio“ und „Euryanthe“ umarbeiten müſſen, um dieſe ermüdenden Texte hinreichend lebensfähig zu machen; wie viel ſchöne Muſik haben ſie und Mozart im „Idomeneo“ unrettbar hinauswerfen müſſen und doch durch alle dieſe Kraftvergeudungen lange nicht das zu erreichen vermocht, was ſie in Folge einer von vornherein tauglichen Dichtung Herrliches hätten ſchaffen

Digitized by Google

können. „Als dramatiſcher Künſtler (ſagt Marx) muß der Componiſt verſtehen, was ein Operngedicht ihm gewähren könne und ſolle; er hat die Fehler des Gedichts von Rechtswegen zu vertreten. So lange dieſer Grundſatz nicht allgemein anerkannt iſt, ſo lange man es als ein Spiel des Zufalls, als einen Glückswurf anſieht, auf welches Gedicht ein Componiſt geräth; ſo lange wird es an dramatiſchen Componiſten fehlen und denen, die ohne Kenntniß der dramatiſchen Poeſie Opern unternehmen, an dem erwarteten Erfolge*). Die Bühne ſtellt den Menſchen körperlich vor uns hin und hält uns drei Stunden lang nur an ihm feſt. Iſt es da nicht gelungen, uns an ihn glauben, ihn uns werth und theuer zu machen, ſo fühlen wir uns unbefriedigt, und jenes kann mit Sicherheit nur da erreicht werden, wo der Menſch mit ſeiner Würde — d. h. ſelbſtſtändig handelnd — und ſtatt des Zufalls der Gott im Menſchen erſcheint. Die Handlung ſei der Culminationspunkt im Leben der Hauptperſonen, der Moment, in dem ſich ihr Character vollkommen entwickelt, das Erzeugniß ihres vergangenen Lebens, und heilbringend oder zerſtörend der Bürge ihrer Zukunft; alle anderen Perſonen unterliegen nach dem Maaße ihres Antheils an der Handlung denſelben Anſprüchen. Eben dieſe Eigenſchaften ſind es, die Gluck's Opern, namentlich ſeine Iphigenien, Mozart's Don Juan und Figaro u. A. die größte Kraft geben, es ſind die Hebel, die nament-

*) ſ. Flugbl. für Muſik, 1. Jahrgang 8. Band, pag. 436.

Digitized by Google

lich im ernsten Drama niemals ohne Nachtheil unbenutzt geblieben sind."

In diesem Sinne ist das Studium der betreffenden Aufsätze in der von Marx redigirten Berliner Musikzeitung, besonders im III. Bande die Aufsätze über „Euryanthe" dem Componisten auf das Wärmste zu empfehlen. Nähere Orientirungen über alle an einen Operntext zu stellenden Anforderungen findet der Componist S. 63—111 und ist es für ihn jedenfalls ebenso wichtig als für den Dichter, sich genau über dieselben zu unterrichten. — Soll übrigens eine Oper Dialog enthalten, dann wird der Componist gut thun über die poetische wie musikalische Behandlung desselben die S. 116 bis 119 gegebenen Rathschläge vorher nachzulesen.

Der Componist muß sich überhaupt in jeder Beziehung von jetzt an ganz anders um den Text kümmern. Er muß nöthigenfalls selbst im Stande sein, Schwächen des Textes, insoweit dieselben in Einzelnheiten der Anlage oder Ausführung bestehen, zu heben. Zu große Pietät ist hier am Wenigsten angebracht. Wieviel gute Musik ist solcher Pietät oder dem Mangel an klarer Urtheilskraft schon zum Opfer gefallen! So läßt es sich z. B. nicht verhindern, daß manches herrliche Product des Bach'schen Genius wegen der ungenießbaren Pastoren-Reimereien vor dem heutigen Geschmacke nicht mehr Stand hält.

Der Componist muß so viel wissenschaftliche und poetische Routine besitzen, um sich u. A., ohne deshalb irgendwie der Dichtung Gewalt anzuthun, kleine Aenderungen im Texte erlauben zu dürfen, wo es der melodische Fluß oder die Sangbarkeit erheischt, wo es z. B. darauf ankommt, hohen Tönen möglichst günstige Vocale zu geben oder einge-

Digitized by Google

ſchachtelte Sätze, complicirte Conſtructionen auseinander zu reißen, oder überflüſſige Epitheta zu beſeitigen u. ſ. w.

Andererſeits ſoll der Componiſt nicht ohne vernünftigen Grund — wie dieß z. B. Mendelsſohn in einigen der ſchönſten Heine'ſchen Dichtungen (Ich wollt' meine ꝛc.) den Sinn gänzlich verändern oder entſtellen. Es bleibt immer gewagt, dergleichen ohne Vereinbarung mit dem Dichter zu thun. Ueberhaupt ſoll der Componiſt unter allen Umſtänden die Gleichberechtigung der Poeſie mit der Muſik ehren und bedenken, daß, wenn ſich in Folge geringſchätziger Meinung der Muſiker die beſſern Dichter der Oper verſagen, der Nachtheil allein auf die Künſtler zurückfällt. —

Hat ein Componiſt trotz Alledem das Unglück, einen ſchwachen Text bemuſiken zu müſſen, ſo muß er demſelben hinreichend gewachſen und im Stande ſein, ſich deſſelben vollſtändig zu bemächtigen, ihn kraft ſeiner wiſſenſchaftlichen Bildung und ſeiner Routine zu einem muſikaliſch wirkungsvollen Bühnenwerke umzuſchaffen, ihn durch freie und geniale muſikaliſche Behandlung zu durchgeiſtigen. In ſolchem Sinne*) bediente ſich z. B. Bach der ihm gegebenen Macht, um das, was in den von widerwärtig-grobſinnlichen Vorſtellungen überfüllten Dichtungen ſeiner Zeit geſündigt wurde, zu heiligen, und es iſt oft wahrhaft ſtaunenswerth, welche ſchwungvoll-ideale Poeſie er aus jener ungenießbaren Proſa herausgeholt hat. Als Gluck auf einen Stoff gerieth, in

*) Arrey von Dommer, Elemente der Muſik.

Digitized by Google

welchem das Wunderbare und rein Lyrische gegenüber dem streng Dramatischen vorherrscht, als er es unternahm, Quinault's „Armide" in Musik zu setzen, welche nach den Begriffen der Feinde der Oper reichliche Gelegenheit zu einer künstlerisch unwürdigen Leistung bot, hat er sich da etwa durch die dramatische Schwäche dieses Stoffes zu eitlem Notengepränge, zu hohlem Lärmen, zu blos sinnlich aufregenden Melodien verleiten lassen? Nein!*) Seine Musik ist meistens schöne Declamation und die Instrumentalbegleitung braust oft dahin wie ein Bergstrom. Die Musik verfolgt immer die Leidenschaften und den Effect mit dem lebendigsten Ausdruck und reißt den Zuhörer unwiderstehlich mit sich fort, da ist keine Leere, nichts Mattes, kein kaltes Recitativ, keine gekünstelte Arie, Alles ist Seelenausdruck, Gesang aus der Tiefe des Herzens, oder bald liebliche, bald schauerliche Schilderung — — nirgends ist Gluck in seiner Musik mehr „Dichter" und „Schauspieler" als in der Rolle der Armide. Eine Sängerin von Verstand und Gefühl kann an seiner Behandlung dieser Rolle in jeder Periode, in jedem Tacte des Recitativs und des Gesanges, an jedem Zwischenspiele, jeder Begleitung des Orchesters genau abnehmen, wie sie die Rolle zu spielen habe, und sie kann die vorgezeichneten Schranken nicht überschreiten, ohne dem Widersinne zu verfallen. — — Nicht allein die Schönheiten des Gedichts hat also der große Künstler ganz benützt, auch aus

*) A. Schmid „Glucks Leben" und Wiener Monatschrift über Musik.

Digitized by Google

den schwachen Seiten desselben hat er Veranlassung zu neuem Zauber zu schöpfen gewußt."

Fassen wir das Vorstehende mit dem in dem früheren Abschnitte „Soll sich der Componist den Text selbst dichten?" Gesagten zusammen, so ergiebt sich, daß derselbe für kein Gebiet so vielseitig ausgerüstet sein muß, wie für das der dramatischen Musik, daß er ohne hinreichende poetische wie dramatische Begabung, Durchbildung, Kenntniß und Routine — ohne umfassendere Ausbildung seines kritischen Blickes auf diesen Gebieten — fortan auf keinen irgendwie durchgreifenden Erfolg hoffen darf. —

Digitized by Google

Dramatiſche Charakteriſirung.

Situation. Declamation.

Schon aus den letzten Betrachtungen ergiebt ſich als Hauptaufgabe des Operncomponiſten auf das Deutlichſte:

dramatiſche Belebung des Textes —
ſeiner Figuren und Umriſſe.

„Der Componiſt hat (wie Fink in ſeiner Geſchichte der Oper fordert) den Text bis ins Kleinſte zu durchdenken, zu durchfühlen, ſodaß er Jedem die Fülle und Rundung, die gebührende Schönheit der Form giebt. Er hat die Umriſſe in volles Licht zu ſetzen und die ihm überlaſſenen Lücken zu malen in ausdrucksvollen Tönen, um ihnen den Stempel der Vollendung aufzuprägen.“ Wahrhaft dramatiſche „Muſik ſoll (nach Reißmann) den ganzen innern Gang der Handlung von der leiſeſten Regung bis zum offenen Ausbruch in die That darlegen, ſie ſoll uns einen Einblick gewähren in die geheime Werkſtatt, in welcher alle Fäden der Handlung zuſammenlaufen; ſie ſoll uns mit hineinziehn, daß wir als ſelbſtbetheiligt den ganzen Gang der Handlung mit durchleben.“ — „Diejenige Oper iſt die beſte, welche einen ergreifenden Stoff ergreifend be-

Digitized by Google

handelt, wo sich Musik und Handlung innig durchdringen und die Grenzen*) beider Factoren genau eingehalten werden." (Deutsche Allg.-Z.)

Zu dieser Beschränkung auf die richtige Grenze gehört aber völlige Unterordnung und Hingebung an den darzustellenden Stoff. In diesem Sinne verlangt Richard Wagner vom Dichter wie vom Musiker: „höchste Kraftleistung ihres individuellen Vermögens — zugleich mit dem nothwendigsten Drange der Selbstaufopferung zu Gunsten des Gegenstandes: gegenseitiges Untergehn in dem sich dargebrachten Opfer ihrer höchsten Potenz." „Den Sinn und Inhalt der Dichtung (verlangt v. Dommer), die Art und den Grad der Empfindung, welche in derselben ausgesprochen, hat der Componist mit Gefühl und Vernunft vollständig zu durchdringen, ebenso die Veranlassung, welche jene hervorgerufen — überhaupt den Inhalt sich fortdauernd lebhaft zu vergegenwärtigen. Was der Dichter seiner Aufgabe (oder auch der Natur seiner Kunst) zufolge unausgesprochen zu lassen hatte, hat der Tonsetzer in richtigem Geiste und in bedeutsamster Weise herauszugestalten, nicht etwa mit seiner Musik sich willkührlich davon zu entfernen. Die an sich schönste Musik kann zur eiteln Aeußerlichkeit werden, wenn sie von der Dichtung abschweift, statt auf das gleiche Ziel mit ihr hinzustreben. Beide strafen sich sonst gegenseitig Lügen, Unwahrheit tritt an die Stelle

*) Der Componist strebe nie, die andern Künste zu verdunkeln, er stellt sonst in Schatten und Nachtheil, was er zu seinem eigenen Vortheil verwenden könnte." Fink, Geschichte der Oper.

Digitized by Google

der beabsichtigten Vollkommenheit, der hohen und reinen Idealität, mit der der Componist sich bei treuer Hingebung weit über seinen Text zu erheben vermag.“ „Jedes, auch das geringste Moment des musikalischen Ausdrucks (sagt Wagner) in welchem die dichterische Absicht nicht enthalten, und welches von ihr zu ihrer Verwirklichung nicht nothwendig bedingt ist, ist überflüssig, störend und schlecht.“

Wahrheit, getragen von großartiger Einfachheit, das allein vermag einem Kunstwerke Zukunft zu verleihen, dieser Grundsatz hat Gluck's Werken jenen reinen keuschen, einheitlichen Styl verliehen und denselben dadurch Unvergänglichkeit gesichert, und auch bei Wagner müssen selbst seine Gegner anerkennen, daß er der dramatischen Wahrheit alle Rücksichten opfert, denen so viele Componisten ängstlich dienen.

Einfachheit wird erzielt durch Maaßhalten mit den vorhandenen Mitteln und Effecten, dadurch, daß einerseits Nichts übertrieben, andererseits aber auch Nichts verkleinert oder verkümmert wird. „Das Verständniß und die Wirkung der Musik (sagt Jahn) beruht wesentlich, wie dieß von der Architectur gilt, auf der Eurhythmie der Verhältnisse; ist auch ein eigentlicher stenger Parallelismus der einzelnen Glieder nur unter gewissen Verhältnissen anwendbar, so muß die Symmetrie derselben doch dem Gefühl des Hörers stets gegenwärtig sein. Dies gilt wie von der Bildung der einzelnen Perioden so auch von der Composition eines größeren Ganzen; je reicher die Mittel sind, je complicirter die Aufgabe ihrem Inhalte nach ist, um so wich-

Digitized by Google

tiger wird ein fest umrissener Grundplan, der für die Freiheit der lebendigsten Durchbildung des Einzelnen erst die rechte Sicherheit bietet. Bei einer dramatischen Aufgabe muß natürlich die Charakteristik der Situation in gleicher Weise maaßgebend für diese Gliederung sein als das Gesetz der musikalischen Formgebung. Den Einigungspunkt dieser verschiedenen Potenzen mit sicherem Gefühl zu finden und von diesem Mittelpunkt aus das Ganze fest und klar zu organisiren ist eine von Mozart's bedeutendsten künstlerischen Eigenschaften."

„Jedes ächte Kunstwerk (sagt Süvern, über „Wallenstein") beruht auf einem Mittelpunkte, einem Triebe, von welchem sein ganzes Leben und seine Bedeutsamkeit ausfließen, aus welchem das Ganze sich bildet, und zu welchem alle seine Theile wieder zurückdrängen. Diese seine Beschaffenheit, nach welcher sich Alles vollständig und bestimmt aus einem solchen Punkte, durch einen solchen Trieb, organisirt hat und auf ihn allein wieder zurückweist, nach welcher es sich weder diesseits noch jenseits des Wirkungskreises desselben ausdehnt, sondern gerade diesen ausfüllt, macht seine ästhetische Einheit und Selbstständigkeit aus — Das ist eben ein Hauptmoment des Unterschieds der griechischen Tragödie von der modernen, daß sie immer nur die genau begränzte Gruppe ausbildet, die in ein Verhängniß verstrickt ist. Fremder Personen, die Intrigue machen, bedarf sie nicht, da sie organisch und in höchster Fülle der Selbstständigkeit von innen hervor wächst." „Bei den Griechen bewegte sich (wie Breithaupt aufmerksam macht) Alles

Digitized by Google

nach dem tragiſchen Mittelpunkte. Sie verfolgten den Zweck, hielten ihn feſt und arbeiteten geradenwegs auf ihn hin.“ Dieſe plaſtiſche Concentration iſt es, die ein Kunſtwerk zu einem claſſiſchen (d. h. überſichtlich geordneten) ſtempelt. „In Einem iſt Gluck von Niemandem erreicht worden, (behauptet Dr. Engel, Voſſ. Z.) in der Geſtaltung der Oper als eines Ganzen, in der Verſchmelzung von Chören, Arien, Enſembleſtücken und Recitativen zu einem Guß, der nirgends durchbrochen und dennoch an hervorragenden Zügen reich iſt. Dieſe Verſchmelzung iſt namentlich in der Tauriſchen Iphigenie in einer Weiſe von ihm erreicht, die als ein Unicum daſteht, und noch immer iſt dieſelbe in dieſer Beziehung das Vorbild für Alle, die dem Ideal der Oper zuſtreben wollen. Tieferes und Mannigfaltigeres gaben Spätere, leider mehr bedacht, das Einzelne bedeutſam zu geſtalten, als dem Ganzen die Rundung zukommen zu laſſen, die dem Kunſtwerk die letzte Vollendung giebt“. „Auch bei Spontini finden wir (wie Marx in der Allg. Berlin. MZ. aufmerkſam macht) ſtetige, ungeſtörte Richtung auf einen Punkt. Für ſtellenweiſes Aufgeben individueller Characteriſirung hält er uns ſchadlos durch die Gewalt des Ausdrucks ſeiner Hauptperſonen oder Maſſen. Alles gruppirt ſich zu großen Maſſen, die Scenen aber ſchließen ſich zu größeren Theilen aneinander. Ebenſo wirkſam iſt für Einigung und Einheit die Conſtruction der Muſikſtücke, die bei überaus einheitsvollem bewegtem Rhythmus einfache Fortführung deſſelben Motivs. Aus Treue gegen die Scene opfert er größereren Reichthum in

Digitized by Google

der Composition. So ist z. B. seine Olimpia Product der gereiftesten Bühnenkenntniß und eines großen dramatischen Sinnes, formell in so vollkommener Einheit, daß in dieser Beziehung*) die höchste Kraft des französischen Dramatikers unseren Dichtern und Componisten zum Studium empfohlen werden darf." „Die Hauptsache ist (wie Jahn sagt), daß nicht allein das rechte Mittel da angewendet wird, wo es die rechte Wirkung thut, sondern daß alle zu einander ins gehörige Verhältniß gesetzt werden, das eins das andere nicht störe sondern hebe und vor Allem, daß sie zu einer Totalwirkung zusammengreifen, daß ein einheitliches Ganzes von bestimmtem Character und übereinstimmender Färbung herauskommt." „Ist dem Componisten dieß Alles klar, (siehe Fink, Geschichte der Oper) so wird er für einen gewissen Grundton sorgen, der über das Ganze sich ergießt, es in ein eigenthümliches Licht setzt." Das ist es, was besonders Wagner's Werken vom „Fliegenden Holländer" an so einheitliche und mächtige Wirkung verleiht.

Das Streben nach Concentration, nach Totalwirkung muß dem dramatischen Künstler in einer Zeit auf das Dringendste empfohlen werden, welche durch kleinliches Ergehen in Einzelnheiten das große Ganze immer mehr aus den Augen verloren hat. Raffinirteste Ausbildung der Technik, blendende Virtuosität, krankhafte Sentimentalität oder Ueber-

*) „Tiefer betrachtet ist allerdings die Olimpia nur ein „prangendes Kunst-Fest auf dramatischer Unterlage. Es fehlt Spontini vollkommen objektive Lebenswahrheit, innerliche dramatische Vollendung und besonders tiefer geistiger Inhalt." Marx ebend.

Digitized by Google

reizung, beſonders aber kleine, pikante Einzelnheiten ſind es, an denen man gegenwärtig am Meiſten Geſchmack findet. Unſere Zeit iſt im Kleinen groß. Kraft und Intereſſe werden an eine oft pygmäenartige, ſinnliche Befriedigung des Augenblicks verſchwendet und an unwürdig-kindiſches Tändeln zerſplittert. Alles wird dem Effect zum Opfer gebracht. „Auf dem modernen Theater (klagt Breithaupt) gilt Beſtechung und Eroberung. An Erſchleichungskünſte und an erſtürmende Gewalt wird der Sieg geknüpft. Alles wird auf das Reichſte decorirt und Jegliches in ſein blendendſtes Licht hervorgetrieben. Aufputz ſoll die Schönheit erhöhen. Durch Zuſammenſtellung, durch die Stimmung ſoll ſich die Wirkung verſtärken, durch Aufwand an Mitteln ſoll ſich der Effect erhöhen. Wir ſind getäuſcht worden und ſind ſo gefällig, es „Illuſion" zu nennen. Wahre Illuſion iſt ja nur in der Wahrheit, nicht im Betrug! Vermag die ſchlichte Sache gar Nichts? Ich habe wie billig nur die beſſern Stücke im Auge. Ich mag nicht ſprechen von denen, die geradezu auf den Sinn losgehen mit Geräuſch und buntem Gewirr und auf das Ohr einſtürmen mit Inſtrumenten, damit das entzückte Publikum ausrufe: lieber Löwe, brülle noch einmal! Hier kann von eigentlichem Intereſſe gar nicht die Rede ſein, nur von Sinnenreiz. Ein durch ſolche Trugkünſte abgeliſtetes Intereſſe kann nicht von Dauer ſein, es muß ſich ſelbſt aufzehren. Zweimal überraſcht man uns nicht, wie man zweimal ſich nicht betrügen läßt. Was durch ſolche Mittel dem Intereſſe das erſte Mal zugeht, das geht ihm das zweite Mal ab und

Digitized by Google

ſelbſt der wahren Schönheit wird es nun ſchwer uns anzuziehen. Darum tragen unſere Stücke den Tod in ſich und haſſen ſich ſelber. Warum hält man nicht beſſer Haus oder macht das Schöne zu ſeinem ganzen Reichthum?"

Wagner bemerkt ſehr richtig:

„Effect iſt Wirkung ohne Urſache", d. h. wo keine Begründung der Wirkung durch die Entwicklung, wird wohl Staunen erregt, aber das Gemüth bleibt leer und betrogen.

Einzelnheiten vermögen wohl unſere Sinne zu reizen, auch unſerem Herzen eine wohlfeile Motion zu geben, nicht aber dem Gemüth einen befriedigenden Totaleindruck.

Göthe widmet ſolchem Treiben die Worte:

„Gebt ihr ein Stück, ſo gebt es gleich in Stücken." Dieſe Spottmaxime characteriſirt unſere Zeit. „Unſer Schauſpiel erſcheint mehr als ein Scenenſpiel (fährt Breithaupt fort). Um einiger Scenen willen, rührend oder erſchütternd, geht man zweimal ins Theater. Und dieſer endlich hieran gewöhnte Geſchmack gebietet denen, die ihn leiten ſollten. Wo iſt das Ganze, nachdem uns verlangt? Wo eine Idee, die klar hindurchleuchtete? — Wir haben uns in den Mitteln verfangen, der große Apparat hat uns die Sache ſelbſt entrückt und das klare Beſchauen des Ziels überſchleiert. Die Griechen kannten den Zweck, wir verſtehen die Mittel. Das alte Trauerſpiel will und kann nicht genug, was es will; das neue kann und vergißt darüber zu wollen. Dieſes Nichtwollen offenbart ſich ſchon darin, daß die Lichter zu ſehr verhüllt ſind und die vor-

Digitized by Google

theilhafteſten gewöhnlich auf die Nebenfiguren*) fallen, daß das höchſte Menſchliche zwar erſcheint, aber nicht die Handlung durchführt.“ In vielen Opern aber erſcheint das Menſchliche nicht einmal, ſondern aus der einſeitigen Meinung, die Oper könne nur im Phantaſtiſchen und Myſtiſchen wirken, werden uns, wie ſchon früher berührt, oft Dinge und Geſtalten vorgeführt, die unſer Intereſſe nicht mehr zu erregen vermögen. „Nicht dem verſunkenen Hellenenthum (ſagt Marx), nicht der vorüberfließenden Gegenwart ſeines Jahrhunderts —: dem ewigen Menſchenthum baute Gluck ſeine Altäre. Andere folgten ihm und werden ihm folgen mit der Aufführung neuer Altäre für neue Ideen und deren Verwirklichung.“ „Dennoch kann (nach Engel), die antike Welt, deren Geſtalten Gluck auf die Bühne brachte, trotz des redlichſten Bemühens, das Fremdartige daraus zu entfernen, doch nicht ganz unſer eigen werden, während wir uns bei Mozart's und Beethoven's Stoffen auf heimiſchem Boden befinden.“

Nur durch das Leben vermag die Kunſt auf das Leben zu wirken. Nur durch treues Schildern ächt menſchlichen Fühlens und Trachtens fühlt ſich der Beſchauer in der eigenen Bruſt getroffen und folgt dem Künſtler zu den gewichtigen Wahrheiten, die dieſer ihm inſinuiren will.

---

*) Was ſtellt ſich in den meiſten jetzigen Opern als feſſelnd heraus? Nichts als ein kleines Liedchen, geſungen von einer Nebenperſon, oder ein hübſcher Marſch, ein unnöthiger ſchmachtender Männerchor, ein Trinklied und Dergleichen. Lohnt ſich wegen dieſes kleinen Dinges ſo rieſenhafte Kraftvergeudung?

Digitized by Google

Dadurch, daß die classischen Maler in das wirkliche Leben hineingriffen und uns in ihren Madonnen, Heiligen ꝛc. wirkliche Menschen (natürlich verklärt) schilderten, werden ihre Werke für alle Zeit direct auf den Menschen wirken.

Dadurch daß Bach die Schilderung der einzelnen Personen seiner durch und durch dramatischen Passionsmusik in ihren Neigungen und Leidenschaften so „aus dem Leben griff", wie sich dieselben zu allen Zeiten äußern werden, (so z. B. die köstlich-humoristische Stelle: „dieses Wasser hätte mögen theuer verkauft und den Armen gegeben werden") — wird diese Schöpfung trotz alles ferneren Fortschritts und Wechsels in der Kunst stets auf das Lebendigste fesseln. —

Um Solches zu verwirklichen, sind aber hauptsächlich drei Punkte zu beachten, nämlich: Zeichnung der Charactere, Schilderung der Situation und ausgeprägte Declamation.

„Charactere lassen sich in zwei Klassen theilen, in plastische und malerische. Die plastischen haben Festigkeit und Inhalt, sie scheinen nicht nur, sie sind, haben eigene Bedeutung und interessiren durch sich selber; die malerischen hingegen haben wohl unterscheidbaren Umriß, aber weder Inhalt noch Basis, für das Auge weniger Tiefe aber mehr Farbe. Sie interessiren nur durch ihr Schicksal und äußern keine Wahrheiten, nur Gefühle. Für sich allein würden sie ein Stück haltlos machen, während die plastischen unser gewöhnliches Personal nicht auszufüllen vermöchte." (W. Meister's Tagebuch.)

Zu wahrer, treffender Zeichnung dieser verschiedenen

Digitized by Google

Arten von Characteren gehört erstens: aus dem Studium des Lebens hervorgehende Menschenkenntniß, (s. deshalb S. 42.) zweitens aber völliges Aufgehen des Künstlers in seinem Stoff und dessen Figuren. Gluck sagt darüber: „Ehe ich arbeite, suche ich vor allen Dingen zu vergessen, daß ich Musiker bin, — ich vergesse mich selbst, um nur meine Personen zu sehen. Das entgegengesetzte Verfahren ist es aber, was allen Künstlern so verderblich ist: der Dichter, weil er sein Ich nicht vergessen will, macht Tiraden, in denen zwar manches Schöne vorkommt, die aber, weil sie widernatürlich sind, die Handlung tödten, der Maler will die Natur überbieten und wird dadurch unwahr; der Schauspieler will declamiren und wird frostig; der Tonsetzer sucht zu glänzen, erregt aber nur Ueberdruß und Langeweile.“ Nicht den Musiker über dem Dichter sondern nur sich selbst vergißt Gluck über dem Gegenstande seines künstlerischen Schaffens. Er verlangt, daß jeder schaffende oder nachschaffende Künstler in seinem Werke aufgehe, daß der Musiker „vergesse, daß er Musiker,“ um „nur seine Personen zu sehen.“ „Der Künstler muß den Character anschauen, (W. Meisters Tagebuch) und dabei mag er den Gott, der ihn begeistert, walten lassen. Darum irrt Shakespeare in seinen Characteren fast nie, weil er sie entweder sah oder fühlte. Jean Paul aber hat Etwas, das immer an Kunst erinnert; man fühlt sein Studium, sein absichtliches Zeichnen, sein Wohlgefallen an einem gelungenen Zuge. Darin eben besteht die vollendete Kunst, daß, wie an plastischen Gestalten der Meißel nirgends

Digitized by Google

Spuren laſſen darf, ſo auch an poetiſchen Alles durch ſich ſelbſt zu leben ſcheine.“ „Jeder Character (ſagt Fink) muß ſich nicht bloß in und für ſich ſelbſt in allen ſeinen Schattirungen deutlich und ſchön in des Tonſetzers Vorſtellung entwickeln bis zur Fülle, daß er ſich wie von ſelbſt in äußerlichen Zeichen ausſprechen und Andern deutlich vor die Sinne ſtellen kann: er muß auch, und dieß iſt das Vorzüglichſte, im genauen, im ſchönſten Gleichmaaße zu den übrigen Characteren ſtehen und ſeine Stelle ſo ausfüllen, daß er, ſich ſelbſt genugthuend, den übrigen Nichts weniger als nachtheilig, vielmehr beſtens förderlich werde. Jedem Einzelnen muß alſo ſein volles Recht werden bei aller Unterordnung der einzelnen Glieder, deren jedes ſein beſtimmtes Theil zum Beſten des Ganzen beitragen muß.“

Zwei der größten Vorbilder treffender Characterzeichnung*) ſind u. A. Gluck und Spontini. „Nur müſſen wir uns bei Gluck darein finden, daß er ſeine Griechen in altfranzöſiſchem Sinne ſchaut — die Antike in Reifrock und Allongenperrüke — ein anderer Standpunkt war ihm aus Racine und in ſeiner ganzen Zeit nicht zugänglich. Sein „Achille“ iſt ein franzöſiſcher Prinz, ſeine „Iphigénie“ iſt „princesse“, etwa nach dem Vorbilde ſeiner Protectorin M. Antoinette. Aber das zugegeben iſt es unmöglich, einen Geſang Iphigenien's mit einem der Klytemneſtra oder einer

*) Der erſte Operncomponiſt, welcher individuell-characteriſtiſchen Ausdruck in ſeine Werke brachte, war Reinhard Keiſer. S. Lindner. Die erſte ſteh. deutſche Oper pag. 150.

Digitized by Google

Chorführerin zu verwechseln. Ja, die Charactere stehen nicht, sie entwickeln sich. Die beiden ersten Arien des Agamemnon, die vier der Klytemnestra sind scenisch und psychologisch wahre Fortschreitungen und Steigerungen." (Wiener Monatschrift über Theater und Musik.)

Ebenso plastisch, ebenso unfehlbar handgreiflich erkennen wir bei Spontini (schon aus dem Ritornell) ob der König oder der Held, der Priester oder die noble amante auftritt. Nur tritt bei Spontini die Ausprägung des Individuellen zurück und seine Charactere sind mehr auf bloße plastische Begriffe zurückgeführt. Noch empfindlicher zeigt sich in anderer Beziehung der Mangel individueller Characterisirung bei C. M. v. Weber, nämlich in Folge überwiegender Herrschaft der Lyrik. „Bei Weber (heißt es in Reißmann's „Deutschem Lied") wird sie ganz bestimmt durch jenes eigenthümliche Element bedingt, welches er außerdem dem Liede wieder zuführte: den süßen Zauber des Klanges. Nicht mehr die dramatische Entwicklung, sondern die dramatische Wirkung ist Hauptziel. Die Musik wird mehr decorativ, sie versetzt uns mitten hinein in die Zeit der Begebenheit und nimmt durch Verwendung von Localtönen direct Bezug auf den Ort der Handlung; aber sie läßt die Entwicklung vermissen."

„Das Dämonisch-Phantastische und der süße Duft von Flur und Wald werden durch die Musik ebenso, wie die anmuthige Atmosphäre der Feenwelt und der Zauber der Romantik viel treuer und überzeugender dargestellt, als dieß die vollendetste Decorationskunst im Stande ist. Aber die ein-

Digitized by Google

zelnen Figuren lösen sich von diesem Untergrunde nicht ab, und noch weniger versucht sie die Musik zu individualisiren. Nur im Colorit ist Max der weichherzige Jägerbursche, Agathe die sehnsüchtige, mondscheinselige Waldblume und Aennchen die reizendste der Soubretten. Am Empfindlichsten wird dieser Mangel in den Ensembles, die zu bloßen mehrstimmigen Gesängen herabsteigen." (s. R. S. 133.) Was dagegen Schumann betrifft, so hatte (sagt Reißmann vorher) „seit Beethoven sich wohl kein ihm ebenbürtiger Meister der Bühne zugewendet, aber auch keiner sollte so tief empfinden, daß lyrische Isolirung nicht im Stande ist, die dramatischen Bedingungen zu erfüllen. Affectvoll gezeichnete Personen hinzustellen vermochte Schumann, wie kein Anderer seit Beethoven, aber er vermochte sie nicht zu personificiren. Wir leben die ethische Grundlage seiner Genovefa, die psychologischen Processe mit durch, aber mehr als vereinzelte Ausbrüche, ohne Festigung zum Individuum, zum Character. Die Personen sind uns nur in Dem gegenwärtig, was sie empfinden, nicht auch leibhaftig, und das ist nicht weniger nothwendig als erschöpfend psychologische Darstellung der einzelnen Stimmungen." Nicht den so reich entwickelten lyrischen Ausdruck haben wir in's Unendliche zu vermehren sondern das Gewonnene bei objectivcharacterisirender Darstellung von Personen und Zuständen zu verwerthen. —

Von anderer Seite brachte besonders Beethoven ein für die Schilderung sehr wirksames Element zur Geltung (bemerkt Kahlert), „welches schon aus Dichtern, wie Shake-

Digitized by Google

speare und Jean Paul — aus Tonwerken dagegen bisher noch nicht — zur Welt geredet hatte, nämlich den Humor. Verwechsle man dieses Wort nur ja nicht mit Heiterkeit, Witz ꝛc.; der Humor wurzelt vielmehr im Contrast des Scherzes zur Andacht, der Kindlichkeit zur Erfahrenheit, der Freude zum Schmerz. Deshalb setzt B. oft Stellen, die an unser Ohr harte Zumuthungen machen, neben solche, die sonst trivial klingen würden. Wie sie übrigens nachgeahmt werden von kleinen Talenten, denen solche Entdeckungen ebenso gefährlich wie scharfe Messer für Kinder, beweisen viele heutige Stücke." —

Was die Schilderung der Situation betrifft, so ist auch hier Gluck eins der empfehlenswerthesten Vorbilder. „Wer hat jemals ohne Grausen den Chor der Furien in der tauriſchen Iphigenie, wer ohne Entzücken die Zaubergesänge der Armide vernommen? Und wer hat je am Grabe der Gattin so geklagt, wer die Götter des Grabes also erweicht als sein Orpheus? Endlich wer hat Vater-, Mutter- und Kindesliebe, wer die reinen Gefühle zweier liebenden Herzen so besungen, wie der Unsterbliche in seiner Iphigenie in Aulis und in seiner Alceste?" (Andeutungen zur Geschichte der Oper. Marienwerder.)

Noch entwickelter als Gluck giebt Mozart die reichsten Vorbilder für Schilderung der Situation. Seine Stimmungen, seine Affecte sind so richtig getroffen, so ergreifend und wahr gezeichnet, daß sich dieselben unseres eigenen Gemüths unwillkürlich bemächtigen — daß wir die durch seine Musik

Digitized by Google

geschilderte Furcht oder Erwartung, Verzweiflung oder Wonne, Wuth oder Hingebung, Abneigung oder Liebe seiner Personen so lebendig mitempfinden, als kämen diese Empfindungen aus unserem eigenen Innern heraus.

„Mozart konnte (wie Brendel ausführt) eben so sehr den declamatorischen Ausdruck Glucks aufnehmen bei höher stehenden, ihrer selbstbewußten Characteren im Moment hoher Leidenschaft, Characteren wie Donna Anna, als die reiche Figuration der Singstimmen bei leidenschaftlichen Naturen: Königin der Nacht, Donna Elvira z. B., die einfache Melodie ebenso bei geistig minder entwickelten Characteren, wie Zerline, als die sinnlich schöne, italienische Weichheit, wo es galt, von den süßen Regungen des Herzens durchdrungene Sinnlichkeit darzustellen: Cherubim. Er erreichte durch solche Verschmelzung die höchste Spitze musikalischer Characteristik, die Möglichkeit, nicht bloß allgemein menschliche Zustände, wie Gluck es that, zu zeichnen, sondern das allgemein Menschliche, wie es in einem besonderen Individuum mit allen Eigenheiten desselben zur Erscheinung kommt, darzustellen, und es ist auf diese Weise das bewunderungswürdigste Leben und die höchste Mannigfaltigkeit in seine Schöpfungen gekommen, sodaß bei ihm die Gesetze für Anwendung aller Ausdrucksmittel in dieser Hinsicht zu studiren sind."

Die Situation in der unter dem albernen Namen „Briefarie" bekannten Scene aus „Don Juan" z. B. beleuchtet ein Aufsatz in der Musikz. „Echo" in folgender Weise: „Donna Anna stellt sich uns zum letzten Male dar, an den Wunden der Verhältnisse langsam verblutend. Zu dem todtbringenden inneren Conflicte zwischen Liebe und Rache gegen Don Juan ist noch der Vorwurf Oc-

Digitized by Google

tavio's gekommen. Mit erschütternden Nonenaccorden der Saiteninstrumente, die überhaupt den einzigen orchestralen Bestandtheil des Recitativs ausmachen, beginnt die Scene. Diese im Forte aufschreienden Dissonanzen malen meisterhaft den Zustand der Heldin. „Crudele, ah nò, mio bene!“ sind ihre ersten Worte. Wem könnte die meisterhafte Declamation dieses Ausrufs entgehen, wodurch sich Mozart als würdiger Schüler des großen Gluck documentirt? Die Sprache müßte erst neue Zeichen erfinden, um auch nur im Entferntesten diese in den geringen Raum einer Quinte gebrachten Accente wiederzugeben. Wie meisterhaft ist dieses „Crudele“ declamirt. Wir müßten es nach den Regeln der Grammatik durch ein Frage- oder wenigstens Ausrufezeichen characterisiren, und geben wir auf Mozarts hochpoetische Anschauung ein, so können wir weder das eine noch das andere gebrauchen; wir suchen vergebens nach einem accentuirenden Zeichen und setzen endlich in Ermangelung dessen ein Komma, trotz des größeren Zwischenraumes. Dieses es c c (nicht es d e, welches zu mild einem solchen Vorwurfe gegenüber wäre) ist keine Frage, es ist ein Seufzer aus tiefster Brust, beinahe ein Zugeständniß, das in dem abwehrenden ah nò, mio bene fast die Redende Lügen straft. Die Uebersetzung: „Ich grausam? o mein Geliebter“ gibt diesen leisen Vorwurf des von der Wahrheit der Anschuldigung nur zu sehr überzeugten Mädchens am Treffendsten wieder. Leise träufeln ihr Violine und Bratsche in den gezogenen Tönen des Larghetto Balsam in das wunde Herz; die Untröstliche hört es kaum, fährt aber gefaßter und zusammenhängender fort: Troppo mi spiace allontanarti un ben che lungamente la nostr' alma desia. Noch einmal versuchen es die Instrumente, ihr Trost zuzuhauchen, kommen aber wieder zu keinem Abschluß. Meisterhaft ist in der Folge die Declamation der Worte oh dio: ein Sextensprung, welcher durch die als Hülfsnote dienende, vorher eintretende Septime fast allzu jäh wird, und in weiterem Verlaufe das fast befehlende Abbastanza, wo sich die Sängerin noch einmal zu einer Art verzweiflungsvollen Heroismus emporrafft, der aber mit dem Schlusse des Recitativs in

Digitized by Google

offene Verzweiflung übergeht. Man könnte dieſen Schluß einen muſikaliſchen Gemeinplatz nennen und wagt es dennoch nicht, weil, wenn er es auch wäre, dennoch keiner beſſer am Platze wäre. Wir erinnern uns der ganz gleichen Stelle in Gluck's „Orpheus" zu den Worten: „Seht (Götter) mich verzweifeln."

„Bewundrungswürdig baut ſich nun und faſt ausſchließlich aus den Melodietrümmern des Recitativs das Larghetto zuſammen, in melodiſcher Hinſicht getragen von der erſten Violine, Oboe und Fagott und vom 2. Tact an ſanft unterſtützt und verklärt von dem sotto voce der Flöte. Dieſe ſo einfache Zuſammenſtellung der Inſtrumente zu rührend-bittender Weiſe iſt ein meiſterhafter Inſtrumentaleffect, ebenſo meiſterhaft wie nachher die Zuſammenſtellung von Hörnern und Fagotten im p, welche den ſanft tröſtenden Uebergang zu dem 2. Motiv bilden, welches, gleichfalls dem Recitative entnommen, wie oben ausſchließlich von Streichinſtrumenten ausgeführt und von der Singſtimme innig rührend durchwebt wird. Wie dies quant io t'amai herunterſinkt dem voraufgegangenen tu ben sai gegenüber! noch ein Aufſchwung in tu conosci la mia fé, ein Aufſchwung, der noch einmal an den früheren Heroismus Anna's erinnert, wie er zuletzt im Sextett hervortrat, dem doch endlich gänzliche Untröſtlichkeit folgen muß. Den zweiten Abſchnitt des Larghetto beginnen die beiden Oboen und geben dem faſt heiteren Motiv in C-dur eine elegiſche Färbung; ſanft antworten die Flöten und Fagotte und Anna ſetzt in rührender Bitte „calma, calma" ein. Das „se di duol non vuoi chi'o mora" ſtirbt faſt dahin, alle Qualen eines gebrochenen Herzens offenbarend; es bildet den unendlich rührenden Uebergang zum erſten Motiv des Larghettos. Beim Eintritt des zweiten, in dem das „calma" faſt ein verzweifelndes Flehen wird, entwickelt ſich zu dem ſcharf accentuirten Tutti der Inſtrumente in immer düſterer werdenden Modulationen und im herrlichſten Wechſel von Forte und Piano hinreißend ſchön ein Orgelpunkt, der zu dem Allegretto hinüberleitet."

„Aber dieſes Allegretto! — Welch ſchauernder Hauch einer

Digitized by Google

unſichtbaren höheren Welt durchbebte die ahnende Seele des göttlichen Meiſters, als er dieſe Töne ſchrieb. Man höre ſie und fühle die ungekannten Geheimniſſe der Muſik, die ſo oft zu raſch an unſeren Ohren vorübereilt; man ahne die heilige Stimmung, in der der Componiſt ſo ſchaffen konnte, und begreife dann, wie bei der Kunſt der Genuß im Schaffen ſich am Reinſten belohnt, wie das dichtende und ſchaffende Gemüth ganz in ihr aufgehen kann, ohne etwas anderes in der Welt zu vermiſſen und ohne ſchwach und abgemattet aufzuſtehen, ſondern gehoben in ſeinen Gefühlen, lebenskräftig und lebensthätig. — Ein ſolches außerirdiſches Glück faßt dieß Allegretto in ſich; es umfängt uns als Ahnung bei ſeinen Tönen, aber dieſe augenblickliche Erhebung hinterläßt eine Wehmuth, wie ſie uns beſchleicht, wenn mitten im Schmerze ein freudiger Gedanke, wie ein ſecundenlanger Sonnenblick über eine gewitterdunkle Landſchaft durch das Gemüth hindurchzieht, nur um das Dunkel dunkler zu machen. — Die beiden Violinen beginnen das bittend abwehrende Motiv; den letzten Ton der erſten Violine nimmt die Flöte auf, indem ſie emporſteigt, unterſtützt von den beiden Oboen, während Fagotte und Hörner die Grundlage bilden. Dies ſind die einfachen Mittel, mit denen jener überſinnliche Effect bewirkt wird, der jedem Hörer unvergeßlich iſt. In dem Gegenmotiv (Tact 5—8) finden wir Flöte und Oboe in Gegenbewegung. Aber noch höher und höher ſchwingt ſich der Genius des Componiſten, immer mannigfaltiger wird der Reichthum der Bearbeitung, als nun auch das himmliſche Weſen, welches wir kaum noch Anna zu nennen wagen, einſetzt „Forse un giorno“ u. ſ. w. Dieſer Gedanke erfüllt ſie mit jubelnder Hoffnung, auf die das pſychologiſch tiefempfundene „pietà di me“ nur einen kurzen Schatten wirft. Immer größer wird die Steigerung bei Wiederholung der Worte, bis endlich himmelsſtürmend die herrliche Coloratur, im Grunde die erſte der Donna Anna überhaupt, empor frohlockt, anfangs vom Streichquartett, bei den vier Septimenaccordfolgen von den Bläſern begleitet. Dann ſteigt die Violine von a um eine Septime (je 2 und

Digitized by Google

2 Töne gebunden herab, dann Oboe und Fagott, endlich auch Anna in wunderbarer Combination, und nun folgt auf das zweite „pietà“ jener erhaben schöne B-dur-Accord mit dem 3 Tacte lang tönenden f der Hörner, die hierauf in Octaven zum e hinabsteigen. Fast herausfordernd im Bewußtsein ihres Verdienstes strömt tm fp das zweimalige „di me“ aus der Brust Anna's; doch als fühlte sie den Vorwurf, den sie dem Himmel macht, folgt in demüthig absteigender Bitte das „il cielo un giorno“. Mit dem Tutti des Orchesters schließt im Siegesbewußtsein die Arie.“

Einen interessanten Vergleich zwischen Gluck's und Mozart's Behandlung *desselben* Stoffes bietet eine von Mozart über den Text der ersten Arie der Alceste (in Gluck's Oper) geschriebene *Concertarie*. „Besonders lehrreich ist es (wie Jahn bemerkt) zu beobachten, wie es hauptsächlich die Verschiedenheit der künstlerischen Voraussetzungen ist, welche eine ganz abweichende Behandlung desselben Textes hervorgerufen hat. So ist bei Mozart das Recitativ unleugbar der bedeutendste Abschnitt; bei edler Schönheit voll Wahrheit und Tiefe des Ausdrucks und mit überraschenden harmonischen Wendungen reich ausgestattet, überhaupt in Hinsicht der musikalischen Erfindung und ausgeprägten Characteristik dem einfachen Secco-Recit. Gluck's weit überlegen. Aber man darf wiederum nicht außer Acht lassen, daß, während Mozart, indem er seine Composition als *selbstständiges* Ganze behandelt, recht that, das *Einzelne ausführlicher* darzustellen und stärker zu betonen, Gluck dagegen die Situation im *Zusammenhange eines größeren Ganzen* aufzufassen hatte, weshalb sein einfaches aber ausdrucksvolles Recitativ dort ganz am *rechten* Orte ist.“

Ueber seine „Entführung“, zuförderst über die Arie des Osmin, schreibt Mozart selbst an seinen Vater: „Der Zorn des Osmin wird dadurch in das Komische gebracht, daß die türkische Musik dabei angebracht ist — — Da sein Zorn immer wächst, so muß, da man glaubt, die Arie sei schon zu Ende, das All-assai ganz in einem andern Zeitmaß und anderen Tone aber den besten Effect machen, denn

Digitized by Google

ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maaß und Ziel, er kennt sich nicht — und so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen darf, so habe ich keine fremde Tonart, sondern eine befreundete, aber nicht die nächste gewählt. — — Nun die Arie „O wie ängstlich", wissen Sie, wie es ausgedrückt ist — auch das klopfende Herz ist schon angezeigt — die Violinen in Octaven. Man sieht das Zittern, Wanken, man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein Crescendo exprimirt ist, man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die erste Violine mit Sordinen und mit einer Flauto im unisono ausgedrückt ist."

Andererseits möchte ich nicht unterlassen, als ein warnendes Beispiel dafür, das Mozart nicht immer hinreichend durchdrungen von der Situation war, aus „Figaro" die letzte Arie der Susanne „O säume" anzuführen. Wie man auch das liebliche Stück drehen und wenden mag: hier hat Mozart den leichten Soubrettencharacter der Susanne einmal ganz außer Acht gelassen und sich durch die wohllautenden, gefühlvollen Verse zu einem wohl höchst reizvollen und innigen, in Rücksicht auf die Situation aber doch ziemlich unwahren Tonstücke verleiten lassen. —

Was weitere Beispiele aus Mozarts Opern betrifft, ziehe ich es vor, auf zwei in hohem Grade anziehende Quellen lehrreichen Studiums zu verweisen, nämlich auf Lobe's (der Oper gewidmeten) vierten Band seiner Compositionslehre, umsomehr als sich L. in seinen zahlreichen Beispielen von anderen Mozartautoren durch Ernst und Tiefe, durch Wahrheit und Schärfe seiner oft überraschend abweichenden Auffassung unterscheidet, und auf die in Jahn's „Mozart" im Inhaltsverzeichniß des vierten Bandes unter der Rubrik „Mozart der Künstler" angegebenen Seitenzahlen. —

Beethovens „Fidelio" ist ein staunenswerthes Beispiel einer fast stetigen Steigerung der Stimmung. Nach der

Digitized by Google

Schilderung des gemüthlichen Familienbildes treten gewaltige Kräfte in die Handlung hinein, mit denen es einen Kampf auf Leben und Tod setzen wird. In ungewöhnlicher Weise geht der Schluß des ersten Actes in tiefe Dämmerung über zu der finsteren Kerkernacht des zweiten. In diese aber leuchten Gottvertrauen und heldenmüthig aufopfernde Liebe, und als der Sieg errungen, da erhebt sich ein Sturm von Dank, Freude und Wonne, gegen den sich gewöhnliche Jubelmusik fast wie Kinderlärm ausnimmt. „Beethoven ragt überhaupt auch auf dem Gebiet der Oper so sehr über seine Zeit hinaus, daß in Wahrheit erst gegenwärtig die allgemeine Entwickelung ihm nachgeeilt ist, daß er erst in den neuesten Bestrebungen ein entsprechendes Verständniß findet.“ (Brendel, Gesch. der M.)

Ebenso können bei Richard Wagner selbst seine Gegner nicht umhin, die ganz meisterhafte Anlage der Grundstimmungen zu bewundern. Dieß gilt „im Tannhäuser“ z. B. sowohl in der ersten Scene von dem fieberhaft dämonischen Taumel, welcher den Tannhäuser zu seiner Dithyrambe entflammt, als auch in der zweiten, gleich einem Zauberschlage überraschenden, wo nach dem unheimlichen Rosenlicht der bestrickenden Grotte die Musik wie frischer Fichtenduft in mildem Frühlingssonnenlichte stärkend an das Herz dringt. Dieß gilt im folgenden Acte von der Schilderung des verschiedenartigen Ausdrucks der Freude — des Wiedersehens und des Festes, wie von dem entfesselten Toben der Leidenschaft, und ebenso im letzten Acte von den Reu- und Bußempfindungen der Pilger, von der heiligen Ent-

Digitized by Google

fassung der Elisabeth und Wolframs, wie von dem in Tannhäusers grausige Verzweiflung gespenstisch aufleuchtenden Wiederscheine des nunmehr mehr drohenden als lockenden Dämonenreiches. Ueberhaupt ist, wenn wir von einzelnen Ausschreitungen gebührend absehen, grade Schilderung der Situation und ausgeprägte Characteristik eine von Wagner's glanzvollsten Seiten, weil er Alles der Wahrheit der Darstellung unerbittlich unterordnet. Aus seinen Opern alle in dieser Beziehung hervorstechenden Züge in diesem kleinen Werke nur annähernd vollständig vereinigen zu wollen, würde schlechterdings unmöglich sein. Umsomehr ist allen Denen, welche sich nicht blinder Nachahmung hingeben, grade nach diesen Seiten hin das Studium seiner musikalischen Dramen als höchst anregend und befruchtend zu empfehlen.

Endlich sind als Muster natürlicher und lebendig dramatischer Schilderung zum Studium sehr zu empfehlen die Mèhul'schen Opern: „Joseph" und „Je toller je besser", und zwar unter Zugrundelegung der in den „Flieg. Bl. fur Musik" über Mèhul's dramatische Verdienste sehr eingehend ausgeführten Beleuchtungen. —

Ueber denselben Gegenstand spricht sich E. T. A. Hoffmann in seinen Phantasiestücken folgendermaßen aus: „Fragt ein Künstler wie er es anfangen soll, eine Oper mit recht vielem Effect zu componiren, so kann man ihm nur antworten: Lies das Gedicht, richte mit aller Kraft den Geist darauf, gehe ein mit aller Macht deiner Phantasie in die Momente der Handlung! Du lebst in den Personen des Gedichts,

Digitized by Google

du bist selbst der Tyrann, der Held, der Geliebte*), du fühlst den Schmerz, das Entzücken der Liebe, die Schmach, die Furcht, das Entsetzen, ja des Todes namenlose Qual, die Wonne seliger Verklärung. Du zürnest, du wüthest, du hoffest, du verzweifelst. Dein Blut glüht durch die Adern, in dem Feuer der Begeisterung entzünden sich Töne, Melodien, Accorde, und in der wundervollen Sprache der Musik strömt das Gedicht aus deinem Innern hervor. Die technische Uebung — durch Studium der Theorie, der Meisterwerke, durch Selbstschreiben — bewirkt, daß du immer deutlicher deine innere Musik vernimmst, und so empfängst du mit der Wirkung auch zugleich die Mittel, die du nun wie deiner Macht unterworfene Geister in das Zauberbuch der Partitur bannst."

„Dessenungeachtet läßt sich denken, daß Mancher den wahren Funken, den er in sich trägt, überbaut, indem er der eigenen Kraft mißtrauend, den aus dem Innern keimenden Gedanken verwerfend, ängstlich Alles, was er in den Werken großer Meister als „effectvoll" anerkannt, zu benutzen strebt und so in Nachahmerei verfällt, die nie den Geist schafft, da nur der Geist sich die Form bildet. Das ewige Schreien der Directoren: „Nur Effect, Effect!" und die Forderungen der sogenannten Kenner, denen der Pfeffer

*) Gluck ließ sich sein Clavier auf eine Wiese setzen und sang und lärmte dort, sich in seine Personen versetzend, Alles um sich vergessend, mit solcher Leidenschaftlichkeit, daß zufällige Zeugen besorgt um seine Vernunft wurden.

Digitized by Google

nicht mehr gepfeffert genug ist, regen oft den Musiker an, jene Meister womöglich noch zu überbieten, und so entstehen die wunderlichen Compositionen, in denen, ohne daß im Text irgend Anlaß dazu ist, grelle Ausweichungen, mächtige Accorde aller möglichen Blasinstrumente aufeinanderfolgen wie bunte Farben, die nie zum Bilde werden. Tondichter dieser Art sind höchlich verwundert, wenn ihr Werk trotzdem durchaus nicht den vorgestellten Effect machen will und denken gewiß nicht daran, daß aus ihrem Innern strömende Musik, die ihnen zu einfach, zu leer schien, vielleicht unendlich mehr gewirkt haben würde. Ihre ängstliche Verzagtheit verblendete sie und raubte ihnen die wahre Erkenntniß jener Meisterwerke."

„Nur der Geist versteht die Sprache des Geistes. Den zweifelhaften, mißmuthigen Tondichter kann man unbedingt damit trösten, daß wahres, tiefes Eingehen in die Werke der Meister ihn bald mit dem Geiste dieser in Rapport bringen und daß dieser die ruhende Kraft entzünden werde, wodurch er zu neuem Leben erwacht und die wunderbaren Laute seiner inneren Musik vernimmt."

„Der ächte Genius sinnt nicht darauf, zu frappiren durch erkünstelte Künstlichkeit, die zur argen Unkunst wird, er schreibt es nur auf, wie sein innerer Geist die Momente der Handlung in Tönen aussprach. Bemühen nach dem Effect beweiset gerade, daß er abwesend ist. Die gewöhnlichste, häufigste Modulation, nämlich aus der Tonica in die Dominante und umgekehrt erscheint zuweilen unerwartet und fremdartig, oft dagegen widrig und unausstehlich." —

Digitized by Google

Endlich gehört zu treuem Auslegen eines Textes ausgeprägte

Declamation desselben. Die grade auf diesem Gebiete herrschende Unklarheit und Verschiedenheit der Ansichten nöthigt dazu, an dieser Stelle mit ausnahmsweise umfangreicher Ausführlichkeit das hingebendste Interesse des Componisten diesem wichtigen Gebiete zuzuwenden. —

So lange nicht durch überzeugende physiologische Bereiche eine andere Anschauung festgestellt ist, müssen wir trotz vielfachen Widerspruches fest bei der (schon bei der Anlage des Textes ausgesprochenen) Ansicht bleiben, daß

der Gesang nichts Anderes ist, als ein melodisch geordnetes, ausdrucksvoller getragenes Sprechen in höherer Stimmlage, daß die einzelnen Töne des Gesanges ganz ebenso entstehen, als die der Sprache und daß hinwiederum die gesprochenen Töne sich von den gesungenen nur darin unterscheiden, daß sie im Allgemeinen in tieferer Stimmlage gebildet sowie ganz kurz abgestoßen werden und melodisch ungeordnet sind. Spricht man in melodisch geordneter Tonfolge, so befindet man sich bereits im Recitativo secco, im Parlando-Gesang.

Die Töne der Sprache aber, obgleich musikalisch ungeordnet, unterscheiden sich untereinander wesentlich in Bezug ihrer Höhe und Tiefe. Nicht nur die sogenannten langen Silben werden gewöhnlich etwas höher gesprochen als die kurzen, unbetonten, sondern, was viel wichtiger, jeder Satz enthält eine oder auch mehrere, durch den Sinn geforderte, Hauptbetonungen — Accente.

Digitized by Google

„Im aufrichtigsten Affecte (sagt Richard Wagner) suchen wir uns immer in einem Athem kurz und bündig auszudrücken, betonen auch durch die Kraft des Affects bedeutend stärker und rücken die Accente näher zusammen, auf denen wir, um sie möglichst eindringlich zu machen, mit erhobener Stimme verweilen. Die Zahl dieser Accente, die sich während der Ausströmung eines Athems zu einer Phrase oder einem Hauptabschnitte derselben abschließen, wird stets in genauem Verhältnisse zum Charakter der Erregtheit stehen, sodaß z. B. ein zürnender (thätiger) Affect auf einem Athem eine größere Zahl von Accenten ausströmen läßt, während ein schmerzlich leidender in wenigeren, länger tönenden Accenten die ganze Athemkraft verzehren muß."

In erregter Stimmung, in Affecten der Leidenschaft, des Zornes, des Schmerzes, ist die Betonung überhaupt eine gegen die in ruhiger Stimmung oft sehr abweichende. Nicht nur erklingen dann betonte Silben überhaupt viel höher, sondern wohl auch umgekehrt, viel tiefer als die übrigen, während kurze Silben in der Aufregung oft ganz hoch hinaufgeworfen werden. Hieraus ergiebt sich, daß die Betonung von der Stimmung beherrscht wird, und daß dieser gemäß ein und derselbe Satz ganz verschieden declamirt werden kann und muß.

Aber nicht nur durch Veränderung der Stimmung sondern überhaupt des ganzen Sinnes kann die Betonung eines Satzes sich gänzlich ändern, z. B. in dem Satze: „Du warest meine Luft", ist je nach dem darauf folgenden Nachsatze, bald „Du", bald „warest", bald „meine", bald „Luft" hervorzuheben.

Digitized by Google

Du wareſt meine Luſt, und ich war Deine Freude.
Du **wareſt** meine Luſt, die Zeiten ſind entflohen.
Du wareſt **meine** Luſt, Du biſt ſie nun von andern.
Du wareſt meine **Luſt**, nun biſt Du nur mein Kummer.*)

In Sätzen, in welchen der Componiſt zweifelhaft, betone er in ähnlicher Weiſe abwechſelnd jedes Wort und achte auf den dadurch entſtehenden Sinn, und er wird bald inne werden, wo der Hauptaccent hinzuſtellen iſt. —

Dieß Alles erſt einmal zugegeben, ergiebt ſich als erſte und wichtigſte Anforderung für alle Geſangcompoſition: ſo zu ſingen wie man ſpricht, d. h. die Töne in demſelben Verhältniß gegenſeitiger Höhe und Tiefe über die einzelnen Silben zu ſetzen, in welchem ſie bei richtigem Sprechen erklingen, alſo kurz geſagt: richtige Betonung.

Die Betonung iſt jedoch noch lange nicht der Wahrheit getreu genug, wenn man ſich begnügt, den betonten Silben überhaupt höhere Töne zu geben. Da vielmehr beim Sprechen die Höhe der Töne, je nachdem die Stimmung, ungemein verſchieden ausfällt und wechſelt, hat der Geſangscomponiſt all dieſe feineren Unterſchiede genau zu beobachten und mit größter Gewiſſenhaftigkeit analog den ſprachlichen Intervallen die Töne ſeines Geſangsſtückes in Bezug ihrer relativen, gegenſeitigen Höhe und Tiefe aufeinander folgen zu laſſen.

So ergiebt ſich denn dem wahren Künſtler als Vorarbeit für jedes Geſangsſtück:

---

*) Aus einer verdienſtvollen Schrift von Schuback. „Von der muſikaliſchen Declamation.“ Göttingen 1775.

Digitized by Google

1) daß er sich in die Stimmung seines Textes, also in die Individualität und Stimmung derjenigen Personen hineinversetze, welchen der Dichter seine Worte in den Mund gelegt hat;

2) aber, wenn er lebendig genug von dem richtigen Affecte und Charakter erfüllt ist, sich den Text selbst in der richtigen Stimmung und Erregung wiederholt laut vorspricht und zwar so oft, bis er hierdurch demselben den Aufschwung und Fall, die gegenseitige Höhe und Tiefe aller einzelnen Silben auf das Schärfste abgelauscht hat.

Zur leichteren Fixirung seiner Beobachtung wird er (wenigstens so lange, bis er größere Routine darin erlangt hat), gut thun:

3) die dem Sinne nach hervorzuhebenden Worte (resp. Silben) zu unterstreichen und

4) die theils wellenförmige, theils eckige Figur, die sich durch die verschiedene Höhe der Silben beim Sprechen ergiebt, über den Text zu zeichnen, denn er erhält dadurch ein „Bild" der (gerade über diesem Text) allein richtigen Melodie.

5) ist es der Tact einerseits, andrerseits der Rhythmus, welchen er, wiederum durch wiederholtes lautes Vorsprechen, dem Texte abzulauschen und zu bestimmen hat. Die am Meisten hervorzuhebende Silbe in einem Satze — der Accent in demselben ist am Naturgemäßesten auf den Anfang eines Tactes zu setzen, weil auf diesem auch in der Musik in der Regel die Hauptbetonung liegt. Nur bei Syn-

Digitized by Google

copen ist der Betonung derselben entsprechend der Accent auf den am Meisten betonten „schlechten" Tacttheil zu setzen.

Bei Feststellung des Rhythmus ist zugleich Sorge zu tragen, daß die Accente länger ausgehaltene Töne erhalten. Es mag hierbei sogleich darauf aufmerksam gemacht werden, daß längeres Aushalten von Accenten, oft mehrere Tacte lang, einer der wesentlichsten Unterschiede zwischen Gesang und Sprechen und ein bedeutendes Wirkungsmittel für den Gesang ist. —

Pausen sind besonders anzuordnen hinter allen wesentlicheren Interpunctions-Abschnitten*) des Textes. Noch öfter als hiergegen wird nach der entgegengesetzten Seite verstoßen, nämlich insofern, als man Melodien wählt, welche deshalb nicht zum Text passen, weil die musikalischen Abschnitte der Melodie mitten in Sätze hineinfallen und durch ihre Pausen eng zusammengehörige Wörter von einander in Sinn zerreißender (!) Weise trennen. Beim Komma ist mit der Stimme hinauf zu gehen, zum Zeichen, daß noch

*) Reinhard Kaiser, wie schon erwähnt, der erste deutsche dramatische Tonsetzer, der Erste, dessen Werke eine characteristische Abspiegelung des Gemüthslebens wiedergeben, der Erste, in dessen Werken eine musikalische Charakterzeichnung, eifert in einer Widmung an die Königsmark 1713 gegen diejenigen Componisten, „welche nicht wissen, daß die Distinctiones, als Punctum, Kolon, Semicolon, Komma, Signa Exclamandi et Interrogandi ebensowohl ihre Stellen in der Musik als in der Oratorie haben, daher die Anzahl derer nicht zu groß, die die natürliche Ausdrückung einer jeden empbatischen Figur bei einem jeglichen Affect erreicht, worin das Meisterstück hauptsächlich besteht." —

Digitized by Google

etwas folge, Hinabsinken derselben schneidet den Satz mitten durch und läßt den Schluß des Satzes vermuthen. Aus ähnlichem Grunde ist bei Frage- und Ausrufungszeichen die Stimme zu heben.

6) hat die Zusammenstellung der Accorde großen Einfluß auf Sinn und Betonung. Begleitet man z. B. in dem Satze: „ich soll Dich nimmer wiedersehn" — „nimmer" mit dem Tonicaacc. und „wiedersehn" mit dem Dominantacc., so macht der Satz den Eindruck einer Frage. Begleitet man dagegen „nimmer" mit dem Dominantacc. — „wiedersehn" mit dem Tonicaacc., so ist der Eindruck der eines festen, sich beruhigenden Abschlusses, eines Punktes. Nach dieser geringen Andeutnng wäge man mit feinem Gefühl die unzähligen Modificationen harmonischer Verbindungen in Bezug ihrer Eindrücke ab.*)

7) ist zu überlegen und zu prüfen, welche Worte oder Sätze — und zwar wiederum nach ihrer Wichtigkeit — sich zu ein- oder mehrmaliger Wiederholung eignen. Die Wiederholung — überhaupt ein sehr nothwendiges Lebensbedürfniß für die Musik, um gründlicheres Erfassen der musikalischen Gedanken zu ermöglichen — gestattet dem Componisten,

*) Die Zahl der Verstöße gegen diese vom natürlichen Gefühl vorgeschriebenen Gesetze ist Legion. Am Häufigsten werden die Cäsuren der Rede nicht hinreichend durch Pausen respectirt, die Hauptbetonungen nicht auf den schwersten Tacttheil gestellt, kurz Endsilben auf einem hohen Tone ausgehalten und Fragen nicht mit entsprechenden Accordfolgen begleitet, sondern sehr häufig ganz gemüthlich fest mit einem Toniaccorde abgeschlossen, als habe man es mit einem Punktum zu thun.

Digitized by Google

deſſen vorzüglichſte Pflicht die iſt, die Worte des Dichters auszulegen und zur Geltung zu bringen, dieß mit einer erſchöpfenden Gründlichkeit zu thun, wie ſie dem Redner nie zu Gebote ſteht. Gewiß iſt es eine der ſchönſten Miſſionen der Muſik, den unerſchöpflichen Reichthum ihrer Gefühlsausdrücke dieſem Zwecke zu weihen und beſonders wichtige Theile des Textes auf das Mannigfaltigſte in dem Lichte aller Nuancen derjenigen Stimmung zu zeigen, welche die betreffende Situation irgend geſtattet. Unter vielen anderen ſchönen Anwendungen der Wiederholung giebt z. B. S. Bach eines der bedeutendſten Vorbilder in ſeiner Paſſionsarie: „Erbarme Dich!“ ꝛc. Dieſes „Erbarme Dich“ iſt ſo erſchöpfend beleuchtet, daß wohl keine (hier irgend zuläſſige) Seite des Gefühls übrig iſt, nach der der reuige Sünder überhaupt Gott anzuflehn vermöchte.

Forkel ſagt ganz richtig: „Bloß auf jedes Wort, oder auf jede Silbe einen Ton zu legen, kann noch keine ähnliche Empfindung mit der poetiſchen Vorſtellung vereinigen. Die Muſik thut nicht ihre eigenthümliche Kraft hinzu, ſondern bedient ſich nur derjenigen, die ſchon der Rede eigen iſt, um Weniges verſtärkt.“ „Bei gewiſſen Worten kann die Wiederholung große Wirkung thun; andere bedürfen ihrer nicht.“ Krauſe behauptet (Von der muſik. Poeſie): „Kein Effect kann in ſo wenig Worten, als eine Arie enthält, völlig abgebildet werden, und die Worte ſind nur dazu, daß der Componiſt Gelegenheit habe, das rührende Bild auf ſo viel Seiten vorzuſtellen als nöthig, den ganzen Effect zu erregen — David hat geſungen: Lobſinget, lobſinget Gott, lobſinget unſerm Könige! Das läßt ſich übel leſen aber gut ſingen.“ — Pope ſagt: „Wenn ein Componiſt über wenige Worte eine Fuge macht, ſo werden die Worte ſo oft wiederholt, als viele Menſchen kaum thun würden. Die Muſik

Digitized by Google

hat so viel Kraft, dieß dem Zuhörer vergessen zu machen. Er wird durch den Zusammenhang der Töne so eingenommen, daß er nicht beachtet, daß dieselben Worte so oft hintereinander gesagt werden."

Ramler frägt: „Wie soll man es aushalten, daß das Recitativ endlich in eine wirkliche Arie ausbricht, wo die Zeilen und Wörter wiederholt werden; denn auf diese Art sprechen wir doch nimmermehr? Ja, wir sprechen in unserm großen Affect ebenso, wir wiederholen, was uns am Meisten zu Herzen geht. Also thut die Arie nicht Unrecht, wenn sie wiederholt, und geht dadurch stärker an das Herz des Zuhörers."

„Der Dichter entwirft nur die Zeichnung (Krause. M. P.) und überläßt es dem Musikus, durch emphatische Wiederholungen der Worte das Gemälde auszumalen und zu vollenden, als welche Wiederholungen bei Anhörung einer Arie eben das größte Vergnügen geben, wenn man gewahr wird, daß der Musikus eben dieselben Worte immer mit neuem Nachdrucke und mit neuen Schönheiten verbindet, und die Ideen, so sie in sich enthalten, durch Töne gleichsam in ihre Theile zergliedert und zerlegt."

Nur mit der so vielfach gemißbrauchten willkürlichen Wiederholung oder Einschaltung von Interjectionen ꝛc. wie: „o, ach, weh, ja, nein" sei man möglichst sparsam und wiederhole lieber weniger gemißbrauchte und inhaltsvollere Worte, aber auch diese nicht etwa bloß musikalischen Phrasen zu Liebe (wie dieß leider nur zu oft gerade in Opern auffallend gedankenlos geschieht), sondern vielmehr nur in der Absicht, dem betreffenden Wortgedanken dadurch noch größere Bedeutung und Steigerung zu verleihen.

Uebrigens darf man sich in der Anlage von Bühnenwerken nur höchst selten eine so breite Auslegung des Textes gestatten als im Oratorium und in der geistlichen Musik über-

Digitized by Google

haupt, um die Handlung nicht in lähmendem Grade aufzuhalten. —

Ein wichtiges Element des Ausdrucks endlich ist allmähliche Steigerung der Betonungen durch ganze Sätze hindurch*). —

Natürlich würde man auch mit genauester Beachtung aller dieser Regeln noch keineswegs den höheren, idealeren Anforderungen an ein Kunstwerk genügen; ja mit einseitig nüchterner Befolgung derselben läuft im Gegentheil der Tonsetzer in Gefahr, den feinen Blüthenstaub abzustreifen, in dem die Poesie seiner Schöpfung beruhen soll. Nein, der Text muß nicht nur correct recitirt, er muß auch wahrhaft musikalisch wiedergeboren werden. Der Text bildet gewissermaßen den fruchtbaren Boden, aus dem die Musik als die mit ihrem Duft geheimnißvoll berauschende Blüthe sich entfaltet. An ein äußerlich mechanisches Verfahren ist also im Geringsten nicht zu denken.

Hat sich aber ein Componist erst einige Jahre lang recht ernstlich bemüht und geübt, seine Gesangmelodien solchen Anordnungen gemäß zu schaffen, seine musikalischen Erfindungen der Declamation unterzuordnen, die melodiösen Forderungen des Ohres mit denen richtiger Betonung in Uebereinstimmung zu bringen, seine Melodien nach den

---

*) Ausführliches hierüber s. in einem für jeden Componisten ungemein lehrreichen Aufsatze von Bender über den dramatischen Redevortrag in der Wiener Monatsschrift für Theater und Musik 1858 pag. 180 ꝛc.

Digitized by Google

überall durch jene geforderten Intervallen zu gestalten, so wird ihm nach solcher zur Gewinnung der nöthigen Routine und fließender Leichtigkeit nothwendigen Uebungszeit die Melodie immer mehr und mehr leicht und fließend in die Hand fallen, es wird sich vor seinem geistigen Blicke durch die tief-kräftige Anregung der Declamation ein Reichthum von Melodien und Wendungen entfalten, der die heut so oft geklagte Besorgniß der zunehmenden Unmöglichkeit, Neues zu erfinden, in ihrer ganzen Bornirtheit beleuchtet; ja es wird ihm, wie ich aus eigener langjähriger Erfahrung hinzusetzen muß, von da ab gar nicht mehr möglich sein, anders zu componiren. Allerdings gehört die reinste Treue, die stärkste Hingebung und Resignation dazu, sich vollständig nicht nur der Situation, dem Inhalt im Allgemeinen, sondern auch dem Ausdruck, der Auslegung jedes einzelnen Wortes, jedes hervortretenden Lautes unterzuordnen (wenigstens während der ersten Jahre des Studiums, bis die nöthige Routine gewonnen, um trotz aller dieser Anforderungen dennoch ebenso leicht und fließend zu schreiben wie in Instrumentalcompositionen) — der Blick aber, die Anschauung wird als Lohn solcher Mühe und Treue ungemein erweitert. Drei unserer größten Geister haben durch solche Hingebung zu ihrer Zeit und dieser angemessen das Höchste in der Gesangscomposition geleistet, nämlich:

Seb. Bach in deutscher, **Gluck** in französischer und **Händel** in englischer Sprache. Alle anderen älteren Meister — mögen sie sonst noch so groß und wahr dastehen — was richtige, treue Declamation betrifft, sind sie

Digitized by Google

leider alle unzuverläſſig und haben ſich gewöhnlich damit begnügt, im Allgemeinen dem Inhalte richtigen Ausdruck zu geben und es vorgezogen, mit genialer Nachläſſigkeit feſſelnde Melodien über ihre Texte hinwegzugießen, welche die Schärfe der Sprache abſtumpfen. Mag man über die Schwierigkeiten, über die „Unſangbarkeit" jener drei Claſſiker noch ſo grelle Behauptungen aufſtellen, auf dieſem Gebiete ſtehen ſie für immer als Muſter da. Je tiefer ſich ein Künſtler in ſeinen Stoff verſenkt, je erſchöpfender er denſelben darzuſtellen, je treuer und eindringlicher er alle Affecte zu inſinuiren bemüht iſt, deſto ſchwieriger werden natürlich im Allgemeinen ſeine Werke beſonders dem beſchränkten Geiſte erſcheinen, weil den wahren, mit innerlichſtem Drange und vollendeter Reſignation lediglich für die Sache begeiſterten Künſtler viel wichtigere höhere Intentionen erfüllen, als die bloßer Sangbarkeit, die ihn hoch empor fortreißen über die Grenzen des Gewohnten und Hergebrachten*). Das Ungewohnte (daher Unſangbare) für den gewöhnlichen Sänger ſchwindet jedoch bedeutend vor ſeinen Blicken, wenn er ſo viel Hingebung gewinnt, ſich in den betreffenden Stoff mit gleicher Tiefe der Stimmung voll entſprechender Begeiſterung zu verſenken.

Von Gluck's Werken empfiehlt ſich als das zuverläſſigſte in Bezug auf wahr und tief ausgeprägte Declamation ſeine „Iphigénie en Aulide" (aber ja nicht etwa nach den von

*) Dies berückſichtigen auch die achtungswertheſten Gegner von Wagner, Liſzt und Berlioz noch viel zu wenig.

Digitized by Google

traditionellen Fehlern wimmelnden deutschen Clavierauszügen, sondern vielmehr nach der in Paris gedruckten, von Gluck selbst durchgesehenen Partitur in französischer Sprache). Wie wahr hat Gluck überall der richtigsten Betonung nicht nur jedes Wortes, ja jedes Lautes auf das Genaueste Rechnung getragen, wie sinnvoll mißt er jedem Laute Zeit und Schwere zu, wie wahr und treffend declamirt er nach Tonfall und Maaß jedes Wort und wie musikalisch-melodisch ist dabei seine Declamation!

Eine so ausgeprägte, schlagende Auslegung des Textes ist aber nur möglich, wenn der Componist den Geist derjenigen Sprache studirt und durchdringt, die er durch seine Musik verherrlichen will. Und so lasse er sich vor Allem bei dem Studium der geistvoll-kernigen deutschen Sprache keineswegs durch Schillers Verdammungsurtheil über dieselbe schrecken. Auch große Männer haben schwache Stunden. Hat sich nicht vielmehr die deutsche Sprache bereits herrlich leuchtend herausgearbeitet? Haben wir etwa noch Nichts gehört, was uns das Herz ergriffen hätte in wunderbarer Weise? Auch Nichts, was eine solche himmlische Musik in sich trägt, daß es uns in den innersten Tiefen mächtig bewegt? Haben wir keine Götheschen Lieder und Balladen?

Nicht nur durch den Reichthum der mannigfachsten Bezeichnungen übertrifft sie alle andern, sondern auch besonders darin, daß sie am Treuesten und am Glücklichsten die Natur belauscht und in ihren Lauten nachzubilden strebt. In dieser Bedeutsamkeit der einzelnen Theile der Sprache für

Digitized by Google

den Geist besteht ihr wahrer Vorzug, und diese Bedeutsamkeit erstreckt sich bis in die scheinbar unbedeutendsten Gebiete hinein. Sie ist aber auch das wahrhaft musikalische Element derselben. Denn was kann dem Künstler erwünschter sein, als Worte durch Musik auszulegen, die auch in ihren Theilen überall noch bedeutungsvoll sind (man gehe nur z. B. der tiefern Bedeutung der kleinen Silben „er" und „ur" auf den Grund) die er eigentlich nur mit musikalischem Ohre zu lesen braucht, um jedem seinen musikalischen Werth anzuweisen. Wer da wissen will, was das heiße, der studire nur den Vater und Meister des deutschen Gesanges. Der größte Theil des Textes zu **Bach's** großer Passion ist die schlichteste Bibelprosa. Aber wie hat er diese Sprache verstanden! Ist es doch Jedem, der seine Auslegung in sich aufgenommen hat, als hörte er, wenn er die einfachen Worte nachher wieder liest, in ihnen den freudigen Gesang der Gemeinde, welcher dem Worte der Predigt bekräftigend nachfolgt. In welcher anderen Sprache wäre es wohl möglich gewesen, also zu singen? In der unsrigen bekommt stets diejenige Silbe den Ton, welche den eigentlichen Inhalt des Wortes ausmacht (die Stammsilbe), während in anderen Sprachen die Betonung gewöhnlich auf unbedeutende Nachsilben fällt.

Wohl nennt man ferner eine Sprache desto sangbarer je mehr in derselben die Consonanten gegen die Vocale zurücktreten. Das läßt aber eben die Geistigkeit der deutschen Sprache nicht zu. Der Vocal erhält erst durch Verbindung mit Consonanten eine nähere, characteristische Be-

Digitized by Google

stimmung*). Ist denn aber andererseits unsere Sprache im Allgemeinen durch Consonanten so überladen und plump, daß sie keiner Leichtigkeit und Anmuth fähig wäre? Mögen andere Völker Anstoß nehmen, z. B. an unseren hauchenden Lauten. Aber gerade diese kommen von Innen heraus, in ihnen weht der Geist am Unmittelbarsten und Lebendigsten. Worte sollen gesungen werden, nicht Töne. Nicht der Klang sondern der Geist des Wortes soll wiedergegeben werden.

In höchst anregendem Grade ausgeführt findet der Componist diese Gedanken in folgenden Aufsätzen der Allgem. Berliner Musikz. red. von Marx**): „Ueber das Musikalische in der deutschen Sprache", von Schubring 1829 und: „Ueber die Bedeutsamkeit der Sprache für den Gesang", von Kästner 1830. Das Nachlesen beider Aufsätze, denen obige Beleuchtung unserer Sprache entnommen ist, ist als ein vortreffliches Mittel, in den Geist der Sprache einzudringen, jedem Gesangcomponisten angelegentlich zu empfehlen. —

Nach Entwickelung der allgemeinen Grundsätze richtiger Declamation ist nun noch eine Reihe wichtiger Einzelnheiten zu betrachten.

Als Forderung richtigen Gefühles ergiebt sich u. A., daß die kurzen (unbetonten) Sylben auf die sogenannte schlechten Tacttheile fallen. Hieraus geht hervor, daß Melodien, welche auf den schlechten Tacttheilen höhere (also

*) Die hauptsächlichsten orientalischen Sprachen haben, wenigstens in ihrer Schrift, noch heutzutage keine feststehenden Vocale.

**) Das einzige leichter zugängliche Expl. besitzt meines Wissens die königl. Bibliothek in Berlin.

Digitized by Google

hervortretende) Töne enthalten, für den Gesang, zumal bei ruhiger Stimmung, unpassend sind, daß es, streng genommen, nachlässig vom Componisten ist, wenn er solche Wendungen über den Text gießt. Zulässig oder nothwendig sind dieselben dagegen dann, wenn der Dichter, gegen die Prosodie verstoßend, eine lange Sylbe, ein hervorzuhebendes Wort auf einen kurzen Versfuß gesetzt hat.

Ist ferner die Stimmung eine besonders gehobene, erregte, dann bemerken wir, daß bei dem Sprechen in solcher Stimmung einzelne Sylben oder Wörter, welche ihrer Bedeutung nach in ruhiger Stimmung zur Betonung unberechtigt sind, durch den Strom des Gefühls, der Leidenschaft getragen, oft ganz abweichend von ruhiger Betonung in höheren Tönen erklingen. Besonders sind es Ausdrücke der Empfindung, wie „o, ach, wie", oder Ausdrücke des Nachdrucks, wie „so, ja" oder noch schlichtere Wörter, besonders „und", auf welche der Redner in inniger, warmer Stimmung gern die Betonung legt, wenn er die Hörer recht eindringlich ermahnen oder mit einem Wunsche erfüllen will. Ein solches „und", welches dadurch dieselbe Geltung bekommt, wie ein „o" oder „ah", nennt man daher zum Unterschiede ein emphatisches „und", weil man durch dasselbe seiner Insinuation größeren Nachdruck geben will. Unter die emphatischen Betonungen gehört auch das Hervorheben von Vorsilben wie „er", „ver", „ge", „zer", „em" ꝛc. Solche Silben werden oft sehr hoch gehoben im Ausdruck starken Schmerzes oder übermäßiger Freude, z. B. in „Schmerz=zerrissen", wo „zer" in sehr hoher, „rissen" dagegen in ganz

Digitized by Google

tiefer Stimmlage ausgerufen wird, als wolle man durch den Abstand beider Töne das Zerreißen recht lebendig und eindrücklich schildern. Ein geistreiches Beispiel des umgekehrten Falles findet sich bei Gluck in seiner „Iphigénie en Aulide", wo er im zweiten Act die Iphigenie in ihrer „freud- und leidvollen" Arie in immer mehr gesteigerter Aufregung und Unruhe auf „agité" vom tiefen e bis zum hohen a hinauf klagen läßt.

Dies führt uns zur Betrachtung der Affecte der Leidenschaft, des Zornes, in denen wir, nicht mehr Herr über uns, einzelne Sylben in ganz unmotivirten Intervallen herausstoßen. Das geistreichste Beispiel der für einen solchen Zornesausbruch treffenden Declamation giebt Gluck in seiner Arie der Klytämnestra: „Armez vous d'un noble courage" in welcher die einzelnen Sylben ganze Octaven hinauf- und hinabfliegen, als wollte die götterstolze Klytämnestra, erbittert über die ihr mitgetheilte Perfidie, Alles um sich zerreißen und zermalmen.

In derselben Oper finden sich ferner geistvolle Beispiele von Betonungen nach der Tiefe, so in der Arie des Kalchas, wo er den Königen zuruft, sich vor der Gottheit zu beugen, die Versenkung der letzten Sylbe von flechissez; oder im dritten Act, wo Iphigenie von Achilles Abschied nimmt und ihm Treue bis zum Grabe versichert, senkt sich ihre Stimme bei dem Gedanken an das Grab auf „jusqu'au tombeau" so tief, als öffne sich bereits das Grab gähnend vor ihren Augen.

Noch sind endlich in Betracht zu ziehen die Affecte der

Digitized by Google

Resignation, der Gleichgültigkeit, dumpfen Schmerzes, in denen die Sprache eine ganz tonlose ist, und daher auch im Gesange eine größere Sylbenzahl oft auf ein und demselben Tone zu singen ist.

Schließlich noch einige Wote über die Psychologie der Intervalle*). Es läßt sich nämlich nicht leugnen, daß sich alle Intervalle jedes Accordes, vom Grundtone seiner Tonart aus betrachtet, untereinander in characteristischer Weise in ihrem Eindrucke auf unser Gemüth unterscheiden. Wir finden z. B. daß, während der Character, der Eindruck des Grundtones ein bestimmt abschließender, der der großen Terz ein harter, frisch nach oben vorwärts treibender ist, die kleine Terz einen weichen, verschleierten, bedeckten Character hat und die kleine Septime einen verlangenden, stillsehnsuchtsvollen Eindruck macht. So erscheint uns bei fernerer vergleichender Prüfung der Charakter der Quinte als ein schwankender, jener der großen None als ein überschwänglich freudiger, der kleinen None aber als ein überwiegend schmerzlicher, ohne alle anderen Intervalle mit ihren feineren Unterschieden in Erwägung zu ziehen. Nur darauf will ich noch die Aufmerksamkeit lenken, daß die Lagen und Umkehrungen der Accorde einen dem ihrer Baßtöne (nicht Grundtöne) analogen Eindruck machen und daß man daher den Eindruck jedes Intervalles der Melodie stets in Verbindung mit der Lage des unter demselben liegenden Accordes, also in seinem Character durch den des Baßtones modificirt, betrachten muß. Natürlich sind alle diese Bezeichnungen nicht genau und erschöpfend,

*) Nicht ohne Besorgniß lenke ich die Aufmerksamkeit auf ein Gebiet, auf dem man sich leicht in einseitige Speculation verirren kann, sobald man sich nicht von vornherein bescheidet, diese ebenso wichtige als verfängliche Seite stets unbeschadet der bis hierher betrachteten Hauptanforderungen der Declamation zu berücksichtigen.

Digitized by Google

nicht fein genug, um den Eindruck einer Sprache wiederzugeben, die nicht mit Worten, ſondern — in unendlich idealerer Weiſe — in Tönen zu uns redet. Beſonders aber rathe ich, zu bedenken, wie ungemein vielen Nuancen der Totaleindruck durch die Aufeinanderfolge verſchiedener Intervalle, Tonarten und Lagen des Accordes, durch die Höhe oder Tiefe der Stimmlage und der zunächſt befindlichen Intervalle unterworfen iſt und dadurch ein ſo complicirter wird, daß wir nur in ſeltenen Fällen den Eindruck eines einzelnen Intervalles unabhängig von dem anderer Factoren erhalten. Daher erſcheint es wenigſtens im Anfange des Studiums rathſam, bis die Routine unbefangenere Ueberſicht geſchaffen hat, nur in dieſen wenigen Fällen, nämlich nur für das im ganzen Satze am Meiſten hervortretende Wort das treffendſte Intervall auszuwählen, und ſelbſt auch dieß nur dann, wenn dadurch die Declamation an ſich und die wirkſamſte Stimmlage nicht zu ſehr beeinträchtigt wird, wie uns dieß Bach, Gluck und Händel an vielen geiſtvollen Beiſpielen lehren. Betrachten wir z. B. bei Gluck in der „Iphigénie en Aulide“ den Anfang der erſten Arie des zwiſchen dem Gehorſam gegen die Götter und der Liebe zu ſeinem Kinde ſchwankenden Agamemnon, ſo finden wir die treffende Schilderung dieſes Schwankens und ſomit des Characters, oder richtiger der Characterloſigkeit der Quinte in dem erſten Aufſchwunge von g nach der troſtloſen Mollquinte d, im zweiten Tacte im Ausdrucke noch geſteigert durch die mit derſelben grell diſſonnirende kleine Unterdominanten-Terz (es) in der Begleitung; bei dem bald folgenden ordonnez aber kann ſich der Götterſohn Agmemnon nicht enthalten, in ſeinem verhaltenen Schmerz und Zorn aufzufahren zu der zur kleinen None ſich umwandelnden Mollterz as, bis er endlich, von Kummer gebrochen, die Götter um ihre Gunſt anfleht (ſ. die kleine Septime es auf prospice). So finden wir eine der treffendſten Anwendungen der großen Terz in den zu ihr aufſtrebenden erſten drei Tönen der Oberon-Ouverture oder am Anfange des Champagnerliedes im „Don Juan“, der großen None (g) im erſten Finale des „Lohengrin“ ꝛc.

Digitized by Google

Doch ich will, wie gesagt, hierin nicht zu weit gehen, da dieses Gebiet zu verführerisch für kleinliche Speculationen ist. Der Studirende, dem es Ernst um die Sache ist, suche den Eindruck der Intervalle durch sorgfältige Beobachtung und Vergleichung abzulauschen und gehe nicht eher an die Anwendung des hier Angeregten, bevor er nicht mindestens Jahre lang den Character derselben mit allen durch die nächste Tonumgebung bedingten Modificationen so lebendig in sich aufgenommen hat, daß ihm dann bei den entscheidenden Momenten die treffendsten Intervalle ungesucht vor die Seele treten. Zugleich gewinnt er fortan für sein Schaffen den richtigen negativen Vortheil, in sich kräftige Abneigung zu erziehen gegen alles unmotivirte, wie eine grobe Unwahrheit klingende Anbringen characteristischer Intervalle, von denen zumal die kleine None (besonders als trüber, saurer Mittelton von sonst ganz fröhlichen Accorden) heutzutage als beliebtes Modeintervall krankhaft grassirt.

Als Resumé aller bisherigen Beleuchtungen kann ich dem angehenden Gesangcomponisten nicht genug empfehlen, die Stimmungen und Leidenschaften in ihren unendlich verschiedenartigen Nuancen unabläßig im alltäglichen Leben, auf der Straße, auf dem Marktplatze, auf der Rednerbühne, auf der Kanzel, kurz überall und zwar am Besten da zu belauschen, wo sich die Menschen unbeachtet glauben und darum ungeschminkt ihren Regungen frei überlassen, und die Betonung ihrer Worte in solchen Augenblicken so oft und so lange mit größter Aufmerksamkeit zu verfolgen, bis man für alle Affecte nach und nach die richtige Declamation in sich lebendig aufgenommen hat und sie nicht nur im Allgemeinen treffend wiederzugeben versteht, sondern auch im Stande ist, jeder einzelnen Sylbe, jedem Laute durch angemessenes Steigen und Fallen der Intervalle, kurz durch richtige Accen-

Digitized by Google

tuation gerecht zu werden, überhaupt den Text mit größter Treue und Resignation auszulegen und zu Ehren zu bringen, anstatt denselben noch ferner durch Uebergießen, wenn auch vielleicht noch so reizvoller, doch gewöhnlich ungerechtfertigter Melodien zu verzerren und zu ersticken.

Zu den specielleren Eigenschaften der Gesangcomposition gehört nächstdem die technisch sehr wichtige der

Sangbarkeit.

So viel auch fortdauernd über den sehr empfindlichen Mangel derselben geklagt wird, so auffallend wenig Rathschläge finden sich darüber.

Die Ursache liegt einfach darin, daß alle in dem einen enthalten sind:

studire das Wesen des Gesanges.

Soll dieses Studium aber wirklichen Nutzen bringen, so ist es von mindestens drei Seiten zugleich zu unternehmen:

1) indem man wohl oder übel fleißig selbst im Chore und für sich singt,

2) indem man unter Anleitung erfahrener Fachmänner sich mit Gesang-Unterricht beschäftigt und hierbei den Klang der verschiedenen Stimmgattungen und Register beobachtet.

3) indem man recht viele und verschiedene kleinere Gesangsachen (besonders a capella!) componirt, sich dieselben vorsingen läßt, um zu hören, was klingt und was nicht

Digitized by Google

klingt und hierbei die von einsichtsvollen Sängern angerathenen Winke und Aenderungen beachtet und ausführt.

Durch solche Studien lernt man kennen:
den Umfang und die wirksame Lage der verschiedenen Stimmgattungen, um gewaltsames Schreien oder tonloses Brummen in unwirksamer Tiefe zu vermeiden;

ferner Alles, was für die Stimme anstrengend oder schwer ausführbar ist, als:

ganz freies Einsetzen sehr hoher Töne,

zu häufige und dadurch ermüdende Wiederkehr desselben Tones (schon von d an, je höher, desto bedenklicher) nicht nur unmittelbar, sondern auch mit unbetonten Zwischentönen,

das Bedenkliche der Vocale i, e und ä auf hohen Tönen, übrigens unter gewissen, an den einzelnen Stimmgattungen genauer zu prüfenden Modificationen,

schwere und leichte Intervalle nach der Höhe und Tiefe z. B. schweres Treffen der Quinte, auch der großen Terz einer neuen Tonart nach der Höhe, übermäßiger Intervalle, besonders der übermäßigen 3 und 6, und verminderter, besonders der verminderten 6 und 8,

große Sprünge, durch deren öftere, zu schnelle Wiederkehr die Stimme ermüdend hin und her geworfen wird (außer wo dieselben Absicht, und durch den Affect begründet sind, wie in Gluck's erster Arie der Klytemnestra)

schwere Intonationen, besonders am Anfange ohne Feststellung des Accordes; aber auch in der Mitte in Folge

Digitized by Google

von ungewohnten, die Intonation unsicher machenden Harmoniefolgen*),

schwere Rhythmen und rhythmisch schwierige Eintritte,

Beladen der Melodie mit einer Menge schnell und schwer auszusprechender unbetonter Silben (außer im Parlandogesang, besonders in der komischen Oper) — nöthigenfalls erlaube man sich Text-Aenderungen —

Figuren, die sich nur für Instrumente (!) eignen, z. B. die schwierigen Clavierfiguren Webers und die noch schwierigeren Violinpassagen Spohr's; — was dieses Gebiet betrifft, ist Rossini sehr zu empfehlen. Besonders im schnellen Tempo sind, wie u. A. Spontini that, alle Figuren dem Orchester, den Sängern aber nur einfache halbe und ganze Noten zu geben. Schon wegen des

Auswendiglernens darf man dem Opernsänger nicht zu schwer Faßbares zumuthen, man vermeide möglichst alles Unstete, bestrebe sich klarer, übersichtlicher Gruppirung und Abtheilung, sei mit Wiederholungen nicht zu karg, mache Gesangstücke nie so lang als größere Instrumentalpiecen, sorge durch

kleine Athempausen und große Erholungspausen überall dafür, das der Sänger nicht ermüde oder genöthigt sei, sich dieselben selbst nachträglich willkürlich an un-

*) Mozart gewann einst einem von seiner unerschütterlichen Festigkeit im Treffen überzeugten Sänger dadurch eine Wette ab, daß er dessen Arie mit zwar ganz correcten aber etwas ungewöhnlich ausweichenden Harmonien begleitete und denselben dadurch vollständig aus seinem Ton herausbrachte.

Digitized by Google

passenden Stellen zu machen, und bedenke überhaupt, daß man von der Nichtbeachtung dieser Erfahrungen durch verkümmertes Aufführen des eigenen Werkes selbst den größten Nachtheil hat. Ueberhaupt lege man in der Oper (wie Fink räth) „die vorherrschende Kraft und Schönheit ganz besonders in Melodie und Harmonie der Sänger und wisse die Herrlichkeit menschlicher Stimmen zu nutzen. Aber auch ihnen gebe man leicht Eingängliches, rhythmisch Wirksames mit der, jedem Character angemessenen Beimischung des erlaubt Glänzenden." —

Noch stehen dem Gesange verschiedene reizvolle Ausschmückungsmittel zu Gebote, welche jedoch, beiläufig gesagt, gerade in der Oper von jeher zu vielfachem Unfug Gelegenheit gegeben haben, nämlich

die Cadenz, die Coloratur, die Fioritur und der Triller.

Sind sie jedoch deshalb bereits gänzlich zu verwerfen? „Soweit man dieselben (nach Forkel) ohne Begriff von ihrer wahren Natur, von ihrem Ursprung und Nutzen gebraucht, sind sie beinah das Lächerlichste geworden, was man hören kann; in ihrer jetzigen Form sind sie also verwerflich*). Es ist aber die Frage, ob man besser

*) „Mozart konnte (wie Brendel in seiner Geschichte d. M., S. 394 noch genauer ausführt) ebensosehr den declamatorischen Ausdruck Gluck's aufnehmen bei höher stehenden Characteren als die reiche Figuration der Singstimme bei leidenschaftlichen Naturen — — sodaß bei ihm die Gesetze für Anwendung aller Ausdrucksmittel in dieser Hinsicht zu studiren sind. Es ergiebt sich hieraus, daß M. auch die **Coloratur** wieder aufnehmen konnte, wenn schon damit keineswegs alle Einzelnheiten bei dieser Anwendung gutzuheißen sind. M. ist darin zu weit gegangen und hat jene mannigfaltigeren und bewegteren Figuren in vielen Werken nicht als Ausdruck des Innern sondern rein als Virtuosensache in Anwendung gebracht und damit allerdings wieder den Anstoß für die nachfolgen-

Digitized by Google

thut, wenn man sie gänzlich verbannt, oder wenn man sucht, ihnen eine bessere, ihrer Absicht und Erfindung entsprechendere Form zu geben. Gerade die heiligsten und schätzbarsten Dinge sind den häufigsten und auffallendsten Mißbräuchen unterworfen. Sollen wir deshalb die ganze Sache vernichten? Ist es nicht das untrüglichste und beste Mittel, dem Sänger lieber zweckmäßige Cadenzen ꝛc. vorzuschreiben als sie gänzlich zu verbannen oder der Willkür eines geschmack- und urtheilslosen Sängers zu überlassen? Eine Cadenz giebt dem Sänger Gelegenheit, kurz vor Ende der Arie den ganzen Affect noch einmal concentrirt zu äußern und denselben zum letzten Male in seiner ganzen Stärke zu zeigen; sie muß folglich tief aus dem Herzen kommen und sich nur solcher Sätze bedienen, die mit dem Inhalt und Character der vorhergehenden Musik in der genauesten Verbindung stehen, und nicht willkürliche, unbedeutende Passagen, woran das Herz keinen Theil nimmt, hervorbringen. Alsdann sind sie nicht nur zuzulassen, sondern als ein Schmuck, der durch vorzüglichen Glanz den Zuhörer zwingt, ihn auf sich wirken zu lassen, sogar schön ja zuweilen nothwendig." „Das von einer sehr lebhaften Empfindung gepreßte Herz (Rousseau's Dict.) drückt diese Empfindung oft lebhafter durch unarticulirte Töne als

---

den Verirrungen gegeben. — — Bravourfiguren, welche Gluck glücklich verdrängt hatte, wurden nach Mozart's Vorgang wieder aufgenommen, ohne Rücksicht darauf, daß der Grund der Rechtfertigung durch die Universalität dieses Meisters nicht mehr vorhanden war, daß deutschem Wesen reich figurirter Gesang nicht gemäß ist. Jetzt war nicht mehr die innere Eigenthümlichkeit der dargestellten Personen Grund der Anwendung, nicht mehr hohe, schöpferische Gewalt über alle Mittel der Kunst sondern Nachahmung, Gewohnheit ohne Rücksicht auf den ganz veränderten Standpunkt, und so geschah es, daß selbst bedeutendere Componisten durch solche Aufnahme heterogener Elemente ihre Werke verunstaltet und was sie an augenblicklicher Eingänglichkeit und Beifall gewonnen, für die Zukunft, für dauernde Geltung verscherzt haben."

Digitized by Google

durch Worte aus," und ähnlich in einem späteren Art.: „wenn das Herz am Lebhaftesten bewegt ist, so findet die Stimme viel leichter Accente, als der Verstand Worte finden kann. Ebendaher kommt der Gebrauch der Interjectionen in allen Sprachen*)." Für solche Situationen, besonders für Entzücken oder auch für heftigen Zorn ist tiefausdrucksvolle Coloratur, (für freudige Stimmungen auch die Fioritur und der Triller) geschickt eingeleitet und angefügt und nicht zu lang, oft das wirksamste Ausdrucksmittel, doch immerhin, wie gesagt, vorsichtig und mit kritischer Sondirung anzuwenden. —

„Das Erste und Vorzüglichste jedoch in der Musik (heißt es in der von Marx red. Berl. MZ.), welches mit wunderbarer Zaubermacht das menschliche Gemüth ergreift, ist und bleibt

die Melodie.

„Nicht genug zu sagen ist es, daß ohne ausdrucksvolle Melodie jeder Schmuck der Instrumente nur ein glänzender Putz ist, der ähnlich wie in Shakespeare's Sturm, keinen lebenden Körper zierend, an der Schnur hängt, und nach dem der dumme Pöbel läuft. Singbar ist, im höheren Sinn genommen, ein herrliches Prädicat, um die wahre Melodie zu bezeichnen. Die Melodie, die nicht frei und ungezwungen unmittelbar aus der Brust des Menschen in den wunderbarsten, geheimnißvollsten Lauten der Natur strömender Gesang, kann nur eine Reihe einzelner Töne bleiben, die vergeblich

*) Rousseau. Dictionaire de Musique, s. die Art. „air" und „roulade."

Digitized by Google

darnach ſtreben Muſik zu werden. Es iſt unglaublich, wie in neuerer Zeit die Melodie vernachläſſigt wird und aus dem Abquälen, originell und frappant zu ſein, das gänzlich Unſingbare entſtanden iſt.“

„Der Geſang iſt wohl unbeſtritten ein heimiſches Eigenthum des in Muſik erglühten italieniſchen Volkes, und der Deutſche mag — iſt er auch zur viel höheren, wahren Anſicht der Oper gelangt — ſich doch auf jede ihm nur mögliche Weiſe mit jenen Geiſtern befreunden, damit ſie es nicht verſchmähen, wie mit geheimer, magiſcher Kraft einzugehn in ſein Inneres und die Melodie zu entzünden. Ein herrliches Beiſpiel giebt Mozart, in deſſen Bruſt der italieniſche Geſang erglühte.“

Nichts iſt ſo übereinſtimmend von den Componiſten aller Zeiten anerkannt und gefordert worden, über Nichts hat ſich dagegen zugleich größere Verſchiedenheit der Anſichten gebildet, als über die Melodie. Am Beſten bezeichnet man wohl die beiden Gegenſätze in denſelben durch

abſolute und abſtracte Melodie.

„Die bei Mozart überraſchend glückliche Beziehung zwiſchen Dichtern und Componiſten (ſagt Richard Wagner, Oper und Drama*) verſchwand im ferneren Verlaufe der Entwicklung der Oper wiederum gänzlich, bis Roſſini ſie völlig aufhob und die abſolute**) Melodie zum einzig berechtigten Factor

*) Ausführlicher: Band I, S. 75—143.

**) „Die abſolute Melodie (ſagt Wagner a. e. and. St.), die wir der altbekannten Volkslied- und Tanzmelodie durch Variation nachconſtruirten, war genau betrachtet immer eine aus den Inſtrumenten in

der Oper machte. Der Einspruch Weber's war nur gegen die Seichtigkeit und Characterlosigkeit dieser Melodie gerichtet, keineswegs gegen die, durch die Herrschaft der absoluten Melodie unnatürliche Stellung des Musikers zum Drama. Aus Weber sprach mit leidenschaftlicher Erregtheit nur die künstlerische Sorge des Musikers, der es übernommen hatte, das Drama selbst aus der absoluten Melodie*) zu construi-

---

die Gesangstimmen übersetzte. Wir haben uns hierbei die menschliche Stimme immer als Orchesterinstrument gedacht!"

*) Wagner schildert diesen immerhin genialen Irrthum mit seiner eigenthümlich sinnlichen Sinnigkeit in folgendem Bilde: „Dem über Alles liebenswürdigen Tondichter des „Freischützen" schnitten die wollüstigen Melodien Rossini's widerlich schmerzlich in das reinfühlende Künstlerherz; er mußte der Welt beweisen, daß sie nur ein unreiner Ausfluß des Quells wahrer Melodie seien, und dieser in ungetrübter Klarheit noch fließe. Drang der Duft der schönen Blume des Volksgesanges von der Waldwiese auf in die prunkenden Gemächer der luxuriösen Musikwelt, so trieb ihn die Sehnsucht nach dem Anblick dieser Blume hinab auf die Waldwiese selbst: dort gewahrte er die Blume am Quell des munter rieselnden Baches zwischen kräftig duftendem Waldgrase auf wunderbar gekräuseltem Mooſe, unter sinnig rauschendem Laubgezweige der alten stämmigen Bäume. Wie fühlte der selige Künstler sein Herz erbeben bei diesem Anblicke, beim Einathmen der Fülle dieses Dufts! Er konnte dem Liebesdrange nicht widerstehn, der entnervten Menschheit diesen heilenden Anblick, diesen belebenden Duft zuzuführen: — er brach sie! — Der Unglückliche! — Oben im Prunkgemache setzte er die süß Verschämte in die kostbare Base, täglich netzte er sie mit frischem Wasser aus dem Waldquell. Doch sieh! — die so keusch geschlossenen straffen Blätter entfalten sich; schamlos enthüllt sie ihre edlen Zeugungsglieder und bietet sie mit grauenvoller Gleichgültigkeit jedem gaunerischen Wollüstling dar. „Was ist dir, Blume?" ruft in Seelenangst der Meister: „vergissest du so die schöne Wald-

Digitized by Google

ren. Das Unmögliche mußte auch Weber unmöglich werden. Er konnte durch all seine Andeutungen und Verhaltungsbefehle an die Dichterin der Euryanthe keine dramatische Unterlage zu Stande bekommen, die er vollständig in seine Melodie hätte auflösen können. Dem musikalisch größtentheils völlig spröden Stoffe ein vollkommen musikalisches Gepräge aufzudrücken, hätte Weber nur gelingen können, wenn er sich in die frivole Richtung der Musik geschlagen und à la Rossini Tod und Teufel in amüsante Melodien umgesetzt hätte. Allein gerade hiergegen erhob ja Weber seinen kräftigsten Einspruch: seine Melodie sollte überall charaktervoll d. h. wahr und der Empfindung entsprechend sein. Ueberall da, wo seine in langen Zügen sich kundgebende — meist im Voraus fertige — und auf den Text gleich einem glänzenden Gewande dahingebreitete Melodie diesem Text einen zu erkennbaren Zwang hätte anthun müssen, brach er die Melodie in Stücke, und die einzelnen Theile fügte er dann nach dem declamatorischen Erforderniß zu einem künstlichen, mit fein melodischem Firniß überzogenen Mosaik zusammen*). Nicht

---

wiese, wo du so keusch gewachsen?" Da läßt die Blume, eines nach dem andern die Blätter fahren; matt und welk zerstreuen sie sich auf dem Teppich; und ein letzter Hauch ihres süßen Duftes weht dem Meister zu: „Ich sterbe nur, — da du mich brachest!" — Und mit ihr starb der Meister. Sie war die Seele seiner Kunst, und diese Kunst der räthselvolle Hast seines Lebens gewesen." —

*) Man betrachte z. B. in der Cavatine: „Glöcklein im Thale" — Tact 3, 4, 7, 10, 12 und 33 der Singstimme. Diese muß sich bald mit dem ersten, bald mit dem letzten Bruchstück der melo-

Digitized by Google

nur Roſſini ſondern Weber ſelbſt hatte die abſolute Melodie zum Hauptinhalt der Oper erhoben. Eine Melodie mußte gegeigt, geblaſen oder auf dem Clavier gehämmert werden können, ohne dadurch im Mindeſten etwas zu verlieren. Auch in ſeine Opern ging das Publicum nur, um möglichſt viele ſolcher Melodien zu hören. Grade dieſe unzeitige, halbe Melodie aber wandte die Aufmerkſamkeit vom Worttexte ab und die Spannung auf die Bildung einer Melodie zu, die aber nicht zu Stande kam, ſodaß dem Zuhörer der Genuß der Melodie um ſo empfindlicher geſchmälert wurde, als das Verlangen nach ihr erweckt, nicht aber erfüllt worden war. Nie iſt ein Werk verfaßt worden, in welchem die inneren Widerſprüche des ganzen Genre's von einem gleichbegabten, tief empfindenden und wahrheitliebenden Tonſetzer ſo conſequent durchgeführt, ſo offen dargelegt worden ſind, als die Euryanthe. Dieſe Widerſprüche ſind »abſolute Melodie und wahrer dramatiſcher Ausdruck.“ — Durch dieſen Irrthum paralyſirte Weber ſein ebenſo edles als treues Streben nach wahrem, charaktervollem Ausdruck und gerieth unvermeidlich in das Phraſenhafte.

Die Phraſe (oder Redensart — man gebraucht das Wort bekanntlich auch für den exacten Melodie- oder Rede-Abſchnitt) ſagt immer weniger als der genauere Ausdruck. Antwortet z. B. Jemand: „ohne allen Zweifel“, ſo

---

diſchen Phraſe begnügen, und dennoch geräth im 33ten Tacte das Wort „klar“ auf einen ſehr verſchleierten, faſt mißvergnügten Accord. Beſonders in der erſten Hälfte hält nur das Orcheſter den Fuß der Melodie mühſam zuſammen.

Digitized by Google

ist das weniger als „Ja“. In der Musik bezeichnet die Phrase in diesem Sinne das Ungehörige, Ueberflüssige, Abschwächende und Nichtssagende. Die Phrase ist in der Kunst nur dann statthaft, wenn der Künstler damit eine ganz bestimmte Absicht verfolgt, nämlich die, den Hörer nach einem gewaltig erschütternden, aufregenden Momente zu beruhigen, besonders in der Mitte solcher Schilderungen, wo er die Nothwendigkeit fühlt, dem Hörer einen Augenblick Erholung zu gönnen, damit derselbe die folgenden Momente wieder mit frischem Geiste in sich aufnehmen könne. Wo diese Nothwendigkeit fehlt, wird man durch die Entdeckung unangenehm erkältet, daß dem kritischen Blicke des Componisten eine leere oder unpassende Stelle entgangen ist, oder daß derselbe (aus Mangel an Erfindung einer gehaltvolleren) zu einer leeren Redensart seine Zuflucht hat nehmen müssen.

Der absoluten Melodie nun steht die abstracte gegenüber, welche als Hauptziel möglichst getreue Declamation und Auslegung des Textes verfolgt und sich deshalb auf Steigerung der Sprachaccente bis zu möglichst fließender Recitation beschränkt. Um aber solchen Anforderungen auch im vollsten Umfange gerecht zu werden, ist es noch keineswegs nöthig, unsere Kunst, welche sich ja längst im reichsten, herrlichsten Grade zu selbstständiger Entwickelung bestimmter Ton-Gedanken entfaltet hat, zu einer so athemlos nachlaufenden Schleppenträgerin herabzudrücken, daß sie nur kümmerlich embryonisch im Stande ist, den Text zu

Digitized by Google

verstärken und zu beseelen, anstatt die in den Worten liegenden Affecte durch zugleich kraftvoll selbstständige Entfaltung erst wahrhaft wirksam dem Gemüth zu insinuiren. Ausgeprägte Melodie, selbstständige musikalische Gestaltung läßt sich ganz vortrefflich mit allen Anforderungen vereinigen, welche Characteristik und Declamation an den Künstler machen. Dies haben bereits Bach, Gluck und Händel bewiesen, und noch viel reicher und melodischer findet sich diese Aufgabe bei Mozart an denjenigen Stellen gelöst, wo er sich mit ganzer Seele — nicht halb abgezogen durch äußere Rücksichten oder erkältenden Text — in die Auslegung der einzelnen Worte und der Situation versenkt hat.

Grundbedingung wirklicher Melodie in höherem, künstlerischem Sinne ist und bleibt daher

> aus treuester Auslegung des Textes herausgebildete Entwicklung, plastische Gruppirung und Abrundung eines oder mehrerer Gedanken (Motive) zu correspondirenden*) kleineren und größeren — festge-

*) Correspondiren einzelner Abschnitte unter einander — wo es angeht, Wiederholung kleinerer Theile der, wenn nicht identisch, doch im Rhythmus möglichst festgeschlossenen Perioden, — diese Eurhythmie ist nicht nur äußerst wohlthuend und daher aesthetisches Bedürfniß, sondern sie erleichtert auch dem Hörer in höchst beachtenswerthem Grade das klare Erfassen des vom Componisten erstrebten dramatischen Ausdrucks, des von ihm geschilderten Affectes. Umsomehr bleibt es zu beklagen, daß es so wenige Componisten giebt, bei denen sich lebendiges Gefühl für Symmetrie hinreichend kräftig erzogen findet, so wenige, welche eine wirkungsvoll geordnete Periode aus **Vorder-** und **Nachsätzen** zu bilden im Stande sind, weil sie beide im Eindrucke nicht von einander zu un-

Digitized by Google

schlosseneren Abschnitten, und dieß in so seelenvoll-gesangreich dem Ohr sich einprägender Gestalt, daß das Gemüth nicht nur im Allgemeinen von einem einheitlichen Affecte erfaßt wird, sondern daß auch die vorgeführte Melodie als solche sich möglichst bestimmt dem geistigen Ohre musikalisch einprägt.

Diese Bedingungen gestatten die Entfaltung des dramatischen Ausdrucks in ganz anderem Grade als die der absoluten Melodie, deren egoistische Absicht — und mag ihr Begriff noch so edel und hoch aufgefaßt werden — doch zunächst möglichst populär-sinnliche Wirkung ist, eine Wirkung, die sich nur durch despotische Congruenz ihrer Vorder- und Nachsätze erreichen läßt. Während, wie gesagt, die absolute Melodie ihren Weg von vornherein unerbittlich eigensinnig nach dem sinnlichen Ohre verfolgt, damit sie leicht festgehalten und nachgesungen werden könne, und deshalb sich schon, wie Wagner bemerkt, im Voraus ungenirt ausbildet, entsteht die für den dramatischen Gesang allein brauchbare Melodie erst aus der Declamation, aus dem Wortaccent, verbunden mit dem dramatischen Ausdruck, und bildet sich wohl zu möglichst correspondirenden, keineswegs aber absolut nöthig zu congruenten oder gar identischen Abschnitten heraus. Es gehört allerdings eine durch mehr-

terscheiden vermögen. In Folge hiervon zersplittern sie sehr häufig ihre melodiöse Kraft, indem sie Gedanken, welche den Eindruck eines (bestätigenden) Nachsatzes machen, bereits als Vordersätze vergeuden, anstatt zu denselben einen (ansteigenden) Vordersatz hinzu zu erfinden! —

Digitized by Google

jährige hingebende raſtloſe Uebung errungene Routine dazu, um ſich das, dem ungeübten Componiſten jeder Vereinigung mit correcter Declamation ſehr verdrießlich widerſtrebende Element des melodiſchen Fluſſes ſo dienſtbar und gefügig zu machen, daß ſich daſſelbe überall ohne Erkältung der Begeiſterung und Phantaſie zur Erfüllung der dramatiſch-declamatoriſchen Forderungen hergiebt. Diejenigen Melodien ſind natürlich die meiſterhafteſten und wirkungsvollſten, welche, treu aus dem dramatiſchen Ausdruck entwickelt, zugleich den Eindruck einer freien abſoluten Melodie machen. Doch ſind ſie immerhin ſelten, da ſie nur aus dem Zuſammentreffen beſonderer Divination mit günſtigen techniſchen Umſtänden hervorgehen. —

Von unleugbarer Bedeutung iſt der von Wagner der Melodie verliehene großartig breite Zug, desgleichen der, von ſeiner eigenthümlichen Harmonik oft untrennbare Character ſeiner, deshalb nicht mit Unrecht „harmoniſche Melodien" genannten Hauptgedanken. —

Zu ausdrucksvoller Melodie gehört endlich ein weſentliches Element, welches gerade von den deutſchen Componiſten ebenfalls im Allgemeinen von jeher erſtaunlich vernachläſſigt worden iſt, nämlich der Rhythmus. Eine gute Melodie muß ſchon getrommelt intereſſiren, und der angehende Componiſt thut gut, ſeine Melodien fleißig auf dieſe originelle Weiſe zu prüfen, ferner aber die Melodien der beſſern franzöſiſchen oder aus der franzöſiſchen Schule hervorgegangenen Componiſten, wie Spontini und Meierbeer, von dieſer Seite zu ſtudiren. Von theoretiſchen Wer-

Digitized by Google

ken ist in dieser Beziehung das verdienstvollste Hauptmann's „Harmonik und Metrik.“ Unter den deutschen Componisten aber ist Gluck und zumal Beethoven einer der großartigsten, ausdrucksvollsten und originellsten Rhythmiker. Daß ihre Werke bei den Franzosen im Vergleich zu denen anderer Deutscher so erstaunlich zündeten, verdankten sie, im ersten Anlauf wenigstens, vor Allem der Gewalt des Rhythmus. —

Digitized by Google

Anlage und formelle Gestaltung

der dramatischen Musik.

Das Drama bringt uns eine ganz bestimmte, fest geschlossene Gestaltung in Scenen, in Monologe, Dialoge ꝛc., es enthält Momente, in denen die Handlung vorwärts treibt und Gefühlsmomente, in denen dieselbe ruht, tritt überhaupt an den Componisten mit dem mannigfaltigsten Wechsel und Gemisch von Affecten und Situationen heran.

Diese Factoren — nicht herkömmlich stereotype Schablonen und Gesetze — sind es, welche unzweifelhaft in erster Linie die Formen der dramatischen Musik bedingen.

Für jeden Abschnitt des Textes aus der betreffenden Situation heraus die entsprechende Form finden, das ist die ebenso schwere als interessante Aufgabe des dramatischen Componisten.

„Jeder besonderen Form (fordert Marx*) muß ich für den Inhalt, dem sie sich eignet, Recht und Unentbehrlichkeit gewährleisten, während jede für fremden Inhalt nicht nur entbehrlich sondern sogar unzulässig ist. Gluck hat die alte Arienform zerbrochen, Mozart hat sich leichter, flüch-

*) „Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts".

Digitized by Google

tiger bewegt als seine Vorgänger und Nachfolger in der Oper, Bach hat in der matthäi'schen Passion mit Chören von vier Tacten, ja von einem, (zwei) wichtige Momente ganz erschöpft, Beethoven geht in der zweiten Messe mit schlagender Kühnheit von einem Treffzuge zum andern, wo Andere breite Formen auseinandergerollt und den Geist erstickt hätten. Diese Freiheit des Gedankens, der sich durch keinen Rückblick auf Herkommen und Gewohnheit verkümmern lassen will, dieses beharrlich auf die Scene gerichtete Wollen, diese unverbrüchliche Widmung und Hingebung an den dramatischen Inhalt: das ist der Character und die Ehre Wagner's." „Den überlieferten Zuschnitt (sagt Alberti) giebt Wagner mit Recht auf, er verbannt das kleinliche Detail sowie das Streben, nur einzelne Momente hervorzuheben. Er kennt nur „Scenen" von natürlicher Gliederung mit reicher Gruppirung von Recitativ, Einzel-, Zwei- und mehrstimmigem Gesang. Seine Handlung ist einfach und steht nicht ohne Noth still; der Ton ist ihm der treue Gefährte des Worts und der Geberde. Melodie, Declamation, Rhythmus und Harmonie, Singstimme und Orchester sollen sich nach ihm gegenseitig tragen und heben, und keines ungebührlich hervorragen. Endlich ist zu rühmen die geistvolle Verbindung der thematischen

Hauptmotive*), welche sich nach Maaßgabe der

*) „Kein Componist (findet Marx in seiner Besprechung des Lohengrin) hat von der Wiederholung eines Motiv's, das Bedeutsamkeit für die Handlung haben soll, so fleißigen Gebrauch gemacht, wie Wagner beispielsweise von jener kleinen Melodie, in der Lohengrin sein ver-

Digitized by Google

Handlung über das ganze Drama ausbreiten und so einem Gewebe vergleichbar sind, das sich durch das Werk hindurchzieht; an bestimmter Stelle kehren sie wieder und sind oft von hinreißender Wirkung.“ „Diese melodischen Momente (sagt Wagner*) selbst) geeignet, das Gefühl immer auf gleicher Höhe zu halten, gleichsam Gefühls-Wegweiser durch den vielgewundenen Bau des Drama's, werden nothwendig nur den wichtigsten Motiven erblüht sein, entsprechend den vom Dichter zu den Säulen seines dramatischen Gebäudes bestimmten Grundmotiven.“ Es ist somit unleugbar für Gruppirung und einheitliche Wirkung einer Oper von großem Vortheil, wenn der Verlauf der Handlung dem Componisten gestattet, ein oder mehrere Hauptmotive an dazu völlig berechtigten Stellen zu wiederholen. So hat z. B. Meierbeer in den Hugenotten den wie einen rothen Faden durch die ganze Oper sich hindurchziehenden Choral unleugbar ebenfalls in sehr geschickter Weise benutzt. Eine der sinnigsten Anwendungen aber von der Wiederholung eines Hauptmotivs hat Gluck in seiner „Iphigenie auf Tauris“ in der Scene gemacht, in welcher Iphigenie der süßen Zeit ge-

---

bängnißvolles Gebot ausspricht, das die ganze Entwickelung des Drama's bedingt. Dergleichen Erinnerungen können an rechter Stelle die tiefste Wahrheit sein und treten dann auch bei Wagner in vollberechtigter Wirkung ein; aber sie stumpfen sich leichter ab, als irgend eine Form musikalischer Dialectik.“

*) Es ist sehr anregend, den geistvollen Versuch Wagner's, allerdings unter Verwerfung fester Formen die Einheit der dramatischen Musik hierdurch zu begründen, nachzulesen in „Oper und Drama“ III. 190—197.

Digitized by Google

denkt, wo sie als glückliche Braut des edelsten Helden und als Tochter des Königs der Könige gefeiert in Aulis einzog. Jeder, dem irgend die bei jenem Einzuge in Aulis erklingende süße Chormelodie in der Erinnerung, wird wunderbar wehmüthig ergriffen, dieselbe in Tauris, mit klagenden Intervallen durchwebt, wiedertönen zu hören.

Aber noch in anderer und ausgedehnterer Weise kann man durch die Art der ersten Anlage eine einheitliche Gestaltung der ganzen Oper vorbereiten. „Gluck ging nämlich (wie Lobe in Erfahrung gebracht hat) soweit, die Anfangsgedanken aller einzelnen Piecen einer ganzen Oper erst zu erfinden, und er nannte die Oper dann fertig. Dieses Verfahren hat jedenfalls außerordentliche Vortheile. Es zeigt Gruppirung und Contrastirung. Durch das nahe Aneinanderrücken der verschiedenen Scenen und Momente tritt das Einzelne sehr scharf heraus und deutet von selbst an, wo gemildert, wo schärfer contrastirt werden muß. Ferner erwächst dem Componisten, der sich bemüht, stets den rechten Anfang*) zu treffen, noch ein anderer großer Vortheil für das ganze Stück. Ehe er sich für den Gesang entscheidet, muß er sich nämlich klar bewußt sein, was er unverkennbar ausdrücken will, und er wird selten irre gehen. Hat er aber den treffendsten Ausdruck schon in den ersten Gedanken, so erhält ihn das Bewußtsein, daß der erste Schritt gelungen,

*) Man weiß, wie lange Beethoven nach seinen Anfangsgedanken gesucht und wie häufig er sie verändert hat, ehe sie ihn befriedigten. S. die von Seyfried herausgegebenen Skizzen Beethovens, desgl. die Notenbeilagen zu Schindler's „Beethoven."

Digitized by Google

in glücklicher, gesteigerter Stimmung, die ihm weit leichter die ferneren, dem Gegenstande entsprechenden Gedanken zuführt. Wollte sich ein nicht genau dazu passender, ein matter Gedanke einschmuggeln, so stellt ein Hinblick auf den treffenden Anfang den Eindringling in seiner ganzen Schwäche oder Fremdartigkeit dar. Uebrigens erlaubt dieser Grundsatz dem Componisten keineswegs, den Gedanken zuerst etwa nur in seiner melodischen Zeichnung zu erfinden, denn diese giebt die volle und rechte Bestimmtheit noch nicht. Er muß ihn wenigstens mit dem rechten Accompagnement, mit der rechten Harmonieunterlage und der rechten Instrumental-Klangfarbe vor sich haben."

Reiche Belehrung wird sich der Operncomponist über die Kunst des Entwerfens, der Conception wie der Gestaltung, erholen aus dem ebenso interessanten als fruchtbringenden Studium der zahlreichen Aufsätze von Marx in der von ihm redigirten Berliner Musikzeitung 1826—32, besonders über die „Euryanthe" und über Spontini*), ferner aus Jahn's „Mozart", besonders aus den im III. Band beleuchteten Entwürfen Mozart's und aus dem von Reißmann, in s. W. „das deutsche Lied" über Zumsteeg, Schubert, Löwe, Schumann und Franz Zusammengestellten.

Was nun die Ausführung der in soeben angedeuteter Weise entworfenen Anfangsgedanken betrifft, so ist dieselbe vor Allem durch Stetigkeit und einfache Uebersichtlichkeit zusammenzuhalten. Besonders Spontini und Schubert

*) Auch aus genauem Vergleiche der italienischen mit der bedeutend umgearbeiteten französischen Partitur von Gluck's „Alceste" unter Zugrundelegung eines, die Gründe der Umänderungen beleuchtenden Artikels von Schelle in der „Neuen Z. f. Musik", Leipzig, Januar 1862.

Digitized by Google

halten oft eine Begleitungsfigur faſt ohne Ausnahme ein ganzes Stück hindurch feſt. „Spontini führt meiſt große Perioden in einer Figur durch (ſagt Lobe); wo dagegen die Gemüthsregungen ſchnell wechſeln, läßt er eine Figur auch nur vier bis ſechs Tacte dauern, ja es kommen Figuren in noch kürzeren Abſchnitten vor. Faſt zuverläſſig kann man darauf rechnen, daß da, wo er mit einer Figur wechſelt, auch in dem Gemüthe der Perſon eine Wandlung vorgeht. Jenes Feſthalten einer Figur iſt ein treffliches, unerläßliches Mittel für Faßlichkeit und Ueberſichtlichkeit, für ſcharfe Gruppirung eines ſo großen Ganzen, wie es eine Oper iſt. Namentlich in der „Veſtalin" erſcheinen dieſe wahrhaft plaſtiſchen Figuren auch in den characteriſtiſcheſten Farben, wie es Situation und Gefühl erfordert."

„Ebenſo ſoll die Modulation (fährt Lobe fort) ein treues Abbild des Gefühlswechſels im Gemüthe ſein*). Diejenigen, welche wähnen, muſikaliſch-dramatiſche Wirkung ſei nicht möglich ohne Anwendung aller möglichen Accorde, ohne Ausweichung in viele Tonarten, kennen das menſchliche Gemüth nicht und wiſſen nicht, daß daſſelbe nimmer ruhende Mannigfaltigkeit nicht erträgt, daß in der edlen Einfachheit eine tiefgewaltige Wirkung liegt. Nur wenn das Herz hochgeht und tief aufgewühlt iſt, wie das Meer,

*) „Die Modulation iſt etwas ſehr Heiliges und nur dann an ihrem Platze, wenn ſie den Ausdruck befördert und erhebt, ohne dieſes aber ebenſo leicht ſtörend!" warnt C. M. v Weber.

Digitized by Google

sind ausweichende Modulationen an ihrem Platze, und nur wenn der Sturm der Leidenschaften rast, rechtfertigen sich plötzliche gewaltsame Uebergänge."

„Jede Modulation, die sich nicht aus einer entsprechenden Gefühls-Modulation herleiten läßt, gleichsam deren Echo ist, zeugt von Gedankenlosigkeit des Componisten. — Hatte Spontini ruhige Stimmungen zu schildern, so hielt er die Haupttonart mit geringer Ausweichung in eine nächstverwandte fest. Es erscheinen dann nur leitereigene Accorde, oft nur Dreiklänge mit dem Dominantseptimen-Accord. Hatte er dagegen ein bewegteres Gefühl, so ließ er reichere Modulation eintreten. Kamen leidenschaftliche Scenen, gewaltige, plötzliche Uebergänge im Gemüth vor, so characterisirte er sie durch jene plötzlichen Accordfolgen in entfernte Tonarten, deren Neuheit und Kühnheit allgemein überraschten.

Man rechnet manchem Componisten reiche und originelle Modulation zum Ruhme an. Wenn er Nichts weiter gelernt hat, so will das sehr wenig sagen. Nur wenn man von ihm sagen kann, er verwendet sie stets psychologisch richtig, verdient er Lob."

Von wesentlichem Belange ist ferner grade bei der dramatischen Musik deren richtige Länge oder Kürze. „Findet der Componist (sagt schon Forkel*), daß eine Handlung zu geschwind vorübergehen würde, um gehörige Wirkung zu thun und den Absichten des Dichters zu entsprechen, so ver-

*) Forkel. Musik. kritische Bibliothek, 1778.

Digitized by Google

längert er dieſelbe und malt ſie aus. Findet er dagegen, daß eine Handlung durch Wiederholungen zu ſehr verlängert werden würde, ſo läßt er ſie geſchwinder vorübergehen und bedient ſich des Rechts, Alles, was die Wirkung ſchwächen und vermindern würde, einzuſchränken oder gar zu entfernen.“ Es läßt ſich nichts Unſinnigeres denken, als wenn die auf der Bühne vor uns ſtehenden Perſonen von einer ruhelos forttreibenden Situation vorwärts gedrängt, dieſelbe unbeachtet laſſen müſſen, um erſt ein großes Bravourſtück zu ſingen oder, was die Uebrigen betrifft, um unthätig neben den dasſelbe Singenden zu ſtehen, während der Text von eiliger Flucht oder ungeſtümem Kampfe handelt. Ueberhaupt darf ſich Opernmuſik aus dramatiſchen Bedenken nie ſo breit ergehen und ausbreiten, als dieß andere Gattungen geſtatten. Alle Stücke müſſen möglichſt gedrängt zuſammengerafft ſein, um nicht zu ermüden und den lebendig fortſchreitenden Gang der Handlung zu ſchwächen. Opern, deren Arien ꝛc. ſich in concertmäßiger Breite und Ausführung gehen laſſen, wie „Titus“ „cosi fan tutte“, „Nachtlager“ ꝛc., haben ſich niemals recht eigentlich behaupten können, weil ſie den, auf die Bühne und auf die Handlung gerichteten Geiſt durch Hinhalten und Betrügen um das fortwährend vergeblich erwartete dramatiſche Leben zerſtreuen und erkälten. „Die Schilderung der Charactere (ſagt Fink) muß wahr und treffend ſein, darf aber doch nie ſo in einem Gegenſtande verſunken ſich zeigen, als es in anderen Gattungen geeignet iſt. Hat jede einzelne Kunſt für ſich allein ſchon gewiſſe Grenzen, ſo iſt das in der

Digitized by Google

Oper, die das Recht so vieler Künste zu bewahren hat, ganz besonders nothwendig. Man vergesse nicht, daß gespielt wird, und zwar so eingänglich als möglich." Zu complicirte oder zu symphonische Gestaltung lenkt den, ohnehin schon durch zu Vieles zur Zerstreutheit veranlaßten Beschauer von klarem Erfassen der Musik ab; so schwächt z. B. überwiegendes Vorwalten des symphonischen Elements unleugbar stellenweise die dramatische Wirkung der sonst so herrlichen Fidelio-Musik.

Andererseits dagegen ist, wie schon erwähnt, die Zeit der auf der Bühne vorsichgehenden Actionen — als Kommen und Gehen, Steigen von einem Pferde, Wagen, Schiffe, Aufmarschiren von Truppen ꝛc. genau in der Musik abzumessen, damit den Darstellenden dazu nicht in auffallendem Grade zu wenig oder zu viel Zeit bleibt; Unachtsamkeiten, die schon viele Lächerlichkeiten und Störungen verschuldet haben.

Von großer Wichtigkeit endlich für sichere Wirkung wie Wahrheit des dramatischen Ausdrucks ist richtiges Anwenden und sorgfaltiges Abwägen der verschiedenen Vortragszeichen. Im wesentlichem Grade hängt hiervon klares Heraustreten der Hauptaccente ab. Vor Allem sei man mit allen diesen Zeichen möglichst sparsam, besonders mit dem characterlosen clair obscur des mf*), suche

*) Die alten Meister waren in ihren Vortragsbezeichnungen auffallend und fast zu sparsam, sie gebrauchen fast nie etwas Anderes als f und p, ein mf aber findet sich auch noch bei Beethoven so gut wie gar nicht.

Digitized by Google

thunlichſt mit p und f, cresc. und decresc. auszukommen, und wende die Extreme pp und ff nur für bedeutendere Momente an. Man macht ſonſt entweder die Vortragenden dagegen gleichgültig oder ſtumpft die Zuhörer ab, wenn wirklich alle Zeichen in der Ausführung beachtet werden. Dieſelbe Sparſamkeit empfiehlt ſich in Bezug auf Fermaten, auf rallentando's, accelerando's, stringendo's und auf häufigen Tact- und Tempowechſel (zu dem man ſich durch den Wechſel der Stimmung nur zu gern verleiten läßt), damit die Muſik nicht ohne Noth etwas zu Unſtetes bekommt.

Digitized by Google

Thematiſche Kunſt und Polyphonie.

Nach dieſen vorbereitenden Betrachtungen wenden wir uns nunmehr zur Anordnung und Entwicklung der ſciz̃irten Gedanken. Soll die Muſik nicht trotz ausgeprägter Geſtaltung derſelben ins Unfaßbare zerfließen, ſo müſſen dieſe Gedanken durch Wiederholung, Verſetzung, Steigerung, Vergrößerung ꝛc. in logiſcher Entwicklung durch möglichſt erſchöpfende Ausbildung zu eindringlicher Geltung gebracht werden. „Die Muſik hat ihr eigenes Geſetz in ſich, (warnt Marx) das man nicht verſtoßen kann, ohne ſich ſelber zu tödten. Jeder Tonſchritt, jeder Accord, jedes Tongebiet hat für ſich und in ſich ſelber Sinn und Bedeutung und kann ſich nur mit gleichgeſinntem Worte verſchmelzen und gleichgeſtimmten Characteren und Momenten der Handlung ſich widmen, wofern ſich nicht lähmendes Widerſtreben und ſchreiender Widerſpruch zwiſchen dem innerlich Geſchiedenen erheben ſoll. Wenn die Sprache mit dem Rüſtzeug des ſchnell verſtandenen Wortes ihre Sätze vollenden und verketten muß um verſtändlich zu werden: wie viel unentbehrlicher iſt jene Logik der ſoviel dunklern, unbeſtimmteren Tonſprache! Ihr die Form*) — irgend eine Form — ver-

*) Forkel meint in ſ. muſik. krit. Bibl.: „Form und Ausführlichkeit, Folge und innere Bedeutung der Theile ſind Dinge, die die

ſagen, heißt ſie in das Chaos zurückſchleudern. Das Urgeſetz der Form: daß ein Gedanke ſich ausſpreche, einer den andern bedinge, — daß iſt nimmer aufzugeben."

„Gedankenführung und Ausführung, es iſt die Kraft des Meiſters, jene Kraft, ohne die Niemand Vollendetes ſchafft. Mit Geiſt und aus dem Geiſte geübt, iſt es für den Kunſtjünger ächte Turnkunſt der ſchöpferiſchen Geiſteskraft. Entbehren kann er ſie nicht — wäre es auch zu Gunſten dramatiſcher Wirkung — ohne daß Weſen und Vermögen der Muſik damit aufgehoben würden. Wer das u. A. im Lohengrin ſelber fühlen und erkennen will, der vertiefe ſich in die erſte Scene des zweiten Acts, wo das arge Paar in Selbſtanklage und verzagter Verbiſſenheit neue Pläne ſchmiedet. Wie gräbt ſich da der muſikaliſche Gedanke tief und tiefer mit unermüdlicher Beharrlichkeit in die Seele! Wie qualvoll windet ſich, gleich der Verſucherſchlange jene wunderlich be-

---

ganze Aufmerkſamkeit eines Compoſitors auf ſich ziehen müſſen, wenn er will, daß ſeine Arbeit ſeinen Abſichten entſprechen und nach ſeinen Wünſchen wirken ſoll. Ein muſikaliſches Stück erfordert ebenſowohl als eine Rede eine gewiſſe beſtimmte Folge der einzelnen Theile, die in der Natur unſerer Gedanken und Empfindungen zu ſehr begründet iſt, als daß wir uns über einen ſolchen Wegweiſer, wie in dieſem Falle die Natur iſt, hinausſetzen könnten. Der Redner behält noch immer Exordium, Thema, Propoſition, Confirmation, Refutation, Peroration ꝛc. Was hält ihn ab, ſie zu verlaſſen, wenn es nicht die Natur ſelbſt iſt? Kömmt es nicht daher, weil er gefunden hat, daß eine ſolche Folge der Gedanken den Abſichten und Wirkungen einer Rede zuträglicher ſind, als eine anderer, die weniger beſtimmt, mehr willkührlich, durch die daher unvermeidliche Verwirrung weit weniger wirkſam iſt?"

Digitized by Google

klemmende Unterstimme der zum ersten Mal künstlerisch angewendeten Baßclarinette unter der Stachelrede des argen Paares fort! Entbehren wollte Wagner auch da nicht jener Ausbreitung der Tonsprache, die so ureigen ihrem Wesen, so unentbehrlich ist für ihre Wirkung." „Eine Ursache des Mangels reicher Erfindung (behauptet Lobe) liegt offenbar bei Spontini in der Nichtkenntniß und Nichtübung der thematischen Kunst*), welche aus jedem, auch dem scheinbar unbedeutendsten, musikalischen Gedanken in unerschöpflich endloser Menge immer neue hervorzulocken lehrt. Ein in der thematischen Arbeit geübter Componist mit nicht reicherer, ursprünglicherer Erfindungskraft als Spontini kann mittelst dieser Kunst stets und überall neu erscheinen. Wir haben eines der schlagendsten Beispiele an Haydn, welcher bis zu dem spätesten Lebensalter sich neu und frisch erhielt, obgleich seine Phantasie in jener Zeit an sich reich und ergiebig nicht mehr sein konnte. Es erging somit Spontini, wie es Allen ergeht, denen diese musikalische Verjüngungskunst fremd ist: bot sich ihm ein glücklicher Gedanke dar, so erschöpfte er ihn sofort mit der ersten Erscheinung und schon die „Vestalin" zehrte seinen Gedankenvorrath auf, wenigstens zum großen Theile."

Zur thematischen Kunst aber gesellt sich auf das In-

*) Um sich recht in die thematische Kunst hineinzuleben, studire der Comp. sowohl in Marx's Compositionslehre die betreff. Abschnitte, als auch in den „Fliegenden Blättern für Musik" (Leipzig) viele vortreffliche Aufsätze z. B. „Wie der Componist ein unerschöpflicher Erfinder wird" und viele andere ebendaselbst.

Digitized by Google

nigste ein dramatisch höchst wichtiges Element, nämlich das der Polyphonie. Die Macht der Polyphonie beruht bekanntlich in dem gleichzeitigen Auftreten von zwei (auch wohl noch mehr) selbstständigen Stimmen mit verschiedenen Melodien von contrastirendem Character.

„Die polyphonen Tonbilder Mozart's machen (nach Lobe) die höchsten Schönheiten in seinen Werken aus, weil sie alle Vermögen des gebildeten Hörers zugleich beschäftigen und befriedigen: das Ohr durch Wohlklang, die Einbildungskraft durch das kunstvoll verknüpfte Spiel mehrerer Melodien, Verstand und Gefühl durch den tiefwahren Ausdruck. Diese vollkommene Art von Polyphonie aber ist sehr schwer und nur durch die ausdauerndsten Uebungen zu gewinnen*)." Besonders aber ist der Studirende vor jener gewöhnlich aus Selbsttäuschung entstandenen Schein-Polyphonie zu warnen, welche die einzelnen Singstimmen eines Ensemble's in bunter, unruhiger, verworrener Weise hin und her führt und mit einander verschlingt, eine auf dem Papiere imponirende, scheinbar selbstständige Stimmenführung, die aber gewöhnlich gar keine

*) „Die vollkommene Selbstständigkeit, mit welcher jedes Element an seiner Stelle wie bewußt zum Ganzen mitwirkt (sagt Jahn über Mozart's Operngestaltung), setzt nicht bloß die feinste Empfindung und Beobachtung des wahren Ausdrucks, sondern völlige Freiheit in der Anwendung aller musikalischen Formen voraus; diese ächte Polyphonie, aus welcher alles wahre Leben hervorgeht, ist begründet auf contrapunctische Studien, deren reife Früchte uns überall geboten werden, so selten auch die strengen Formen dieser Schreibweise uns unmittelbar entgegentreten."

Digitized by Google

Wirkung macht und weit entfernt ist, dem Ohre mehr als eine Melodie zugleich deutlich vorzuführen. — Bei polyphoner Anlage muß man übrigens doppelt einfach in der Bildung der Melodie zu Werke gehen und darf es keineswegs verschmähen, nach Mozart's unendlich mannigfachen Vorbildern hierzu Phrasen und Figuren zu wählen, die vereinzelt betrachtet, ziemlich simpel und unbedeutend klingen. Man verwickelt sich sonst in die ungeschickteste, verworrenste Stimmenführung; aber auch selbst bei der größten Gewandtheit des Componisten ist der Hörer sonst nicht im Stande, beiden Melodien zu folgen. Zusammen gespielt und gesungen ergänzen sich jene simplen Phrasen und Figuren zu einem höchst schwungvollen und fesselnden Ganzen, und man wird ungemein überrascht von der aus so schlichten Gedanken hervortreibenden Gewalt der Polyphonie. —

Digitized by Google

Genauere Betrachtung der für die dramatische Musik geeignetsten Formen.

Wir haben nunmehr noch zu untersuchen, welche Formen in der Oper am Geeignetsten zur Darstellung unserer musikalischen Gedanken sind. „Die Entdeckung (sagt Lobe), daß die stereotype Form der langen Arien, Duetten u. s. w. mit regelmäßig wiederkehrendem erstem, zweitem, drittem Theile in der Regel eine Verhöhnung der psychologischen Wahrheit sei, hatte bekanntlich Gluck schon gemacht und aus ihrer Verbannung ging seine Opernreform hervor. Kein System dagegen, und würde es mit noch so beredten Worten gestützt, vermag das Gesetz umzustoßen, daß zu große Mannigfaltigkeit im Einzelnen den Ueberblick des Ganzen erschwert. Darum kann auch in einem musikalischen Drama die zu rasche Aufeinanderfolge einzelner kurzer Handlungsmomente nicht die rechte Aufgabe sein, denn wir wollen nicht bloß die Handlungen der einzelnen Personen sehen, sondern auch ihre Empfindungen kennen lernen und theilen. Werden sie in zuviele verschiedene kleine Momente zerrissen, so erwarmen wir nicht dabei, gelangen nicht zu rechter Theilnahme, kommen nicht in große, bedeutende Stimmung. Ein wahrhaftes, wirkliches Gefühl dehnt sich aus, nimmt für eine ge-

Digitized by Google

wisse Zeit das Gemüth ganz ein und verweilt oft hartnäckig, bis es sich in der eigenen Gluth verzehrt hat. Ebenso ist es mit der Leidenschaft. Diese Dauer der Empfindungen da, wo sie in der Handlung zu Gefühlen und Leidenschaften heranwachsen, vertritt in der dramatischen Musik die Form, die Einheit des eben herrschenden Gefühls, innerhalb welcher uns die einzelnen Regungen des Gemüths als eine innig mit einander verbundene Reihe geboten werden."

Die dem dramatischen Gesange am Nächsten liegende aber auch zugleich formloseste Form ist das

Recitativ, besonders das Recitativo secco, in welchem auch der Tact in Wirklichkeit so gut wie aufgehoben ist und die Tonarten nur durch wenige einfache Accorde entweder in seltenen kurzen Schlägen oder aushaltend (oder tremolirend*) angedeutet werden. Das Rec. ist, wie bereits pag. 89 berührt, die geeignetste Darstellungsweise für alle Momente, in denen kein einheitlicher Affect zu ruhiger, dauernder Entfaltung gelangt, sondern entweder Vorwärtsdrängen der Handlung oder schneller Wechsel von Stimmungen mit anderen Stimmungen oder mit Betrachtungen überwiegt, andererseits für abstractere Momente, in denen Ankündigungen und Mittheilungen zu erledigen sind. „Diese

*) Tremolirende Bewegung des Orchesters ist ein stereotyper Mißbrauch aller Componisten geworden, die nichts Besseres mit der Begleitung anzufangen wissen. Ueber geistvolle Anwendung derselben l. in den „Flieg. Bl. für Musik" Jahrg. II, 1. Heft, pag. 49, den Aufsatz: „Eine Stereotype."

Digitized by Google

Ausdrucksweise ist (nach Brendel) in Folge ihres Mangels an Rundung und Abgeschlossenheit der Form ebensosehr geschickt, die äußersten Gegensätze, eine mehr der Prosa des gewöhnlichen Lebens sich nähernde Darstellung, als die höchsten Accente der Leidenschaft, welche jedes schöne Maß, jede abgeschlossene Form zertrümmert und nur in einzelnen abgerissenen Sätzen sich kundgiebt, zur Erscheinung zu bringen."

Die größten *Vorbilder* für das Studium des von vielen Componisten sehr *voreilig* in seiner Bedeutung und Wirkung unterschätzten und wegwerfend behandelten Recitativs sind nach älteren Meistern: vor Allem S. Bach, sodann Gluck, besonders in „Iphigénie en Aulide", Mozart in einzelnen tief erfaßten R. in „Idomeneo" und „Don Juan", z. B. vor Nr. 2 und 9, (im „Titus" in dem großen R. des Sextus), ferner Spontini und endlich in höchst wesentlichem Grade R. Wagner.

Was die Darstellung des Recitativs an sich, besonders die Diction betrifft, verweise ich auf das über Declamation Gesagte. Um die Harmonie in dieser ohnehin ungebundenen Form nicht zu *unstet* zu machen, sei der Compouist *sparsam* mit *Modulationen*, bleibe möglichst in einer Haupttonart und modulire nur da, wo die pag. 202 besprochenen Veranlassungen dieß erfordern.

Eine wohlthuende und fesselnde Annäherung an die Arie bietet das

begleitete Recitativ, welches durch interessante Zwischensätze und Orchesterschilderungen gehoben werden kann, und das

Digitized by Google

Arioso schon dadurch, daß sich in diesen Gestaltungsarten festere Ausprägung des Tactes geltend macht. Es tritt an solchen Stellen ein, wo die Situation wärmer wird und die Affecte zu erwachen beginnen.

Beide Arten des Recitativs nun sind mächtige Wirkungsmittel, wenn jede von beiden nicht in zu ermüdender Länge fortgesetzt wird; besonders vermag ein kurzes Rec. secco — in neueren Opern leider fast ganz verschwunden — in längeren Arien oder Ensemble's am rechten Orte einen ungemein frischen und bedeutenden Eindruck zu machen. „In neuerer Zeit herrscht fast nur noch das sogen. obligate Recitativ (wie Lobe beklagt) mit meist ebenso reichlicher und figurirter Begleitung und Instrumentation wie in den Arien. Es liegt in der Natur der Sache, daß dadurch der Contrast verloren gehen und das Gefühl der Monotonie bald eintreten muß." Das begleitete Rec. und das Arioso sind überhaupt die gefährlichsten Klippen in Bezug auf Formlosigkeit, weil in ihnen sich melodische Keime sehr frei und unentwickelt folgen. Beide, besonders das letztere, sind daher nur selten und kurz als Uebergänge rathsam. —

Entsteht in einer Person ein bestimmtes, dauerndes*) Gefühl, so wird dasselbe, überall, wo die Empfindung zum Siege gelangt, um den Anforderungen der Schönheit und Symmetrie gebührend Rechnung zu tragen, mehr oder we-

*) „Der Inhalt der Arie ist eigentlich nichts Anderes, als der aus dem vorhergehenden Recitativ entstandene und auf einen Punkt concentrirte Affect." Forkel.

Digitized by Google

niger in einer bestimmten, festeren Form auszuprägen sein. Man mag solche stetiger sich entfaltende Gesangsätze

Arie*) oder Ariette, Arioso, Cavatine, Romanze oder Lied nennen, man mag ihnen Namen geben oder nicht: das Wesen derselben wird mehr oder weniger immer und überall walten, wo der Componist nicht geradezu beharrlich darauf ausgeht, seine musikalischen Gedanken bis zur Unfaßbarkeit im Keime zu tödten. Ueberall wo er (bei aller sonstigen Principienstärke) sich an der Situation musikalisch erwärmt, wird sich, wie sich dieß aus nur zu vielen Beispielen nachweisen läßt, in seine Conception ganz von selbst unabweisbar eine Arie oder doch ein gut Stück einer solchen einschleichen und erstere beherrschen.

Es würde selbstverständlich den Anforderungen der Gegenwart wenig entsprechen, sollte hiermit die alte, nicht mehr zeitgemäße Arienform mit mehreren Theilen, Repriſen, Ritornellen und ähnlichem, die dramatische Wahrheit oft arg ins Gesicht schlagendem schwerfälligem Apparate*) gemeint und empfohlen sein.

---

*) Früher nannte man auch alle mehrstimmigen Solostücke Arien, und sagte anstatt Duett: aria a due voce, anstatt Terzett: aria a tre voce und so fort.

*) „Einzelne Schriftsteller vermögen bei der Arie (wie Brendel mit Verwunderung bemerkt) noch immer nicht zu begreifen, wie Das, was einst bedeutungsvoll und hochberechtigt war, sich überleben konnte, nicht einzusehen, wie Das, was einst eine absolute Geltung beanspruchte, später zu einer nur relativen herabgesetzt werden mußte, sodaß nur das wirklich für alle Zeit Berechtigte darin auf den neuen Standpunkt mit herüber genommen wird. Daß wir die Arie nicht als etwas absolut Verwerfliches betrachten,

Wohl ist es rathsam, ja unerläßlich, daß sich jeder dramatische Componist mit den soliden historischen Formen der Arien, Duette, Ensemble's, Finale's ꝛc. wohl vertraut mache, daß er deren Bau, besonders an Mozart, nicht nur gründlich studire*) sondern auch bei der Anlage seiner eigenen Schöpfungen stets fest im Auge behalte, will er nicht Gefahr laufen, in Bezug auf Anordnung, Symmetrie und plastische Gruppirung allen Boden, allen Halt zu verlieren. Höchst undramatisch ist es dagegen, jene historischen Formen überall sclavisch und bewußtlos nachzuahmen.

Schon Rochlitz hat einmal ausgesprochen: die Oper müsse hinsichtlich ihrer Form ein einziges großes Finale sein, wo Alles in Fluß gebracht ist und wechselt, wie es der Augenblick gebietet. „Schon von dem früheren Standpunkt aus muß darum (wie Brendel an diese Forderung von Rochlitz anknüpft) unser Tadel jene weit ausgeführten Arien treffen, in denen uns statt der Sprache des Herzens und der wechselnden Bewegungen desselben eine leere musikalische Form oder Gesangsbravouren geboten werden; unser Tadel trifft die Stellung derselben an Orte, wo das Gefühl statt lyrischen Verweilens den schnellsten Fortschritt und die rascheste

daß wir die Berechtigung derselben auf dem früheren Standpunkte spezifisch musikalischer Kunst gelten lassen, entgeht natürlich ihrer Einsicht. In Bezug darauf verwechseln sie unseren Kampf gegen die Mißbräuche mit einem (keineswegs beabsichtigten) Kampfe gegen das Wesen der Sache."

*) Eine ebenso anregende als erschöpfende Grundlage zu solchen Studien bietet u. A. der III. und IV. Band der Compositionslehre von Marx.

Digitized by Google

Entwicklung gebieterisch verlangt, trifft die Verstöße gegen die ersten Grundgesetze psychologischer und dramatischer Entfaltung; unser Tadel trifft jene langen Instrumental-Einleitungen, welche der Arie vorangehen in Momenten, wo wir das schnellste Aussprechen der handelnden Person erwarten, trifft jene Schlüsse, welche den Satz musikalisch zum Abschluß bringen, unter dramatischem Gesichtspunkte aber die störendsten Lückenbüßer genannt werden müssen, trifft im Allgemeinen jene Zerspaltung des ganzen Werkes in eine Menge kleiner für sich abgeschlossener Musikstücke, welche eine Gruppirung in größere Theile unmöglich machen; unser Tadel trifft den Mangel an Maß in Sätzen, jene übergroßen Längen, welche dem Musiker Gelegenheit bieten, sich gesondert zu zeigen und *seine* Kunst zur Geltung zu bringen, den Zuhörer aber aus dem Theater in den Concertsaal versetzen, trifft diese Eitelkeit, dieses egoistische Hervortreten in einer Schöpfung, wo es der höchste Triumph des Tonkünstlers sein sollte, sich dem *Ganzen* hinzugeben, trifft endlich jene zwecklos auf- und abgehenden, zwecklos zusammengefügten Personen, deren Lebensaufgabe in der Welt des Kunstwerkes nur darin besteht, Chöre und mehrstimmige Musikstücke zu Stande zu bringen."

Unpassend ist folglich jede breiter sich ergehende Form (nach den flieg. Bl. f. M.) „überall, wo sie einen *unzeitigen Stillstand der Handlung* veranlaßt. Da das Fortgehen der Handlung das Hauptinteresse des Zuschauers bildet, der Monolog aber einen Stillstand in der Handlung verlangt, so muß der Hörer für diesen Stillstand dadurch

Digitized by Google

empfänglich gemacht werden, daß er nicht auf die Folge eines Ereignisses (als Handlung) gespannt wird, sondern vielmehr auf die Wirkung, welche dieses Ereigniß auf das Gemüth der auftretenden Person machen wird."

„Einsamkeit derselben und aus der Handlung entstandene sowie auf den späteren Verlauf der Handlung Einfluß übende, daher für das allgemeine Verständniß wichtige Gemüthsbewegung sind die Bedingungen, welche allein das Erscheinen des Monologs — der Arie ꝛc. dramatisch rechtfertigen."

„Was nun die musikalischen Eigenschaften der Arie betrifft, so ist zunächst ihre äußere Form zu betrachten. Dieser muß der Schein der Naturwahrheit aufgeprägt werden."

„Erstens muß sie eine angemessene Dauer haben. Dieses Gesetz wird durch die Natur starker Gefühle und Leidenschaften bedingt. In zwei Fehler kann aber diese Kunsttäuschung leicht verfallen. Der erste ist: zu lang."

„Die Verlegenheit Bärbchens über die verlorene Nadel im „Figaro" ist für die kleine Person so wichtig wie die Stimmung der Gräfin über die Kälte ihres Gemahls. Obgleich beide Gefühle in Wirklichkeit viel länger dauern, haben sie doch in derselben nicht gleiche Dauer und Wichtigkeit. Dieses Verhältniß muß auch in der verkürzenden Kunst-Nachahmung erscheinen."

„Der zweite Fehler ist: zu kurz, wenn nämlich die Flamme eines stärkeren und wichtigeren Gefühls in uns angefacht, aber bevor sie aufgezehrt ist, willkührlich und gewaltsam ausgelöscht wird*)."

*) Schon Aristoteles sagt: „Alles was an den Menschen oder

„Der dritte Fehler ist: Zerrissenheit der Form. Ein starkes Gefühl besteht zwar aus einer Reihe einzelner Regungen, diese sind aber alle mehr oder weniger verwandt und bilden eine Einheit" (sofern nicht der Dichter in Bezug zu unsteter Anlage Schuld trägt). Der Componist lasse sich daher durch jene verschiedenen einzelnen Regungen nicht etwa gerade in Folge zu peinlicher Treue zu Zerrissenheit und stetem Wechsel von Tact und Rhythmus verleiten und hüte sich überhaupt, nicht auf Einzelnheiten zu großen Werth zu legen und darüber die Totalwirkung aus dem Auge zu verlieren. „Gewisse Hauptvorstellungen und Regungen (heißt es in den „Fl. Bl. f. M." weiter) kehren zuweilen in gleicher Weise wieder. Hierdurch sind gleich oder ähnlich wiederkehrende Tongedanken geboten und bieten ein willkommenes Mittel für Einheit der Form." Sie bieten die ebenso nothwendigen als natürlichen Angelpunkte künstlerischer Symmetrie und übersichtlicher Gruppirung für klares Erfassen, kurz für das Verständniß der dramatisch-musikalischen Anlage.

In allen denjenigen Fällen allerdings, wo die Situation vorwärts drängt, ist natürlich wie gesagt jede Wiederholung

anderen Wesen ist, muß, sofern es aus Theilen zusammengesetzt ist, nicht nur eine Ordnung haben, sondern überdieß noch eine richtige, angemessene Größe. Daher kann etwas allzu Kleines nicht schön sein, weil man einen Gegenstand aus dem Auge verliert, den man nur in einem fast unmerklichen Augenblick wahrnimmt. Ebensowenig kann etwas zu Großes schön sein, weil man es nicht auf einmal übersehen kann und der Beschauer deshalb die Idee des Ganzen verliert."

Digitized by Google

gänzlich unstatthaft und aus diesem Grunde findet sich der absolute Musikdilettant bei ächt dramatischen Componisten, die sich nicht zu solchen Ungereimtheiten verleiten lassen, oft recht ärgerlich um die Wiederkehr einer schönen Melodie betrogen. Wo aber der Text aus zwei Abtheilungen besteht, von denen die zweite entweder einen Gegensatz oder eine auf den Inhalt der ersten Abtheilung zielende Betrachtung enthält, ist es durchaus natürlich, wenn die Musik (durch Wiederholung ihres Hauptgedankens) auf den ersten Affect zurückkommt und hierdurch eine das Verständniß ungemein erleichternde, wohlthuende Symmetrie herstellt*).

Der Componist erstrebe daher erstens nach allen Kräften an allen geeigneten Stellen gesangreiche Melodien, durch die er vermittelst schönen Wohlklanges das Gemüth für die von ihm zu schildernde Situation fesselt, sonst wendet man ermüdet und betrogen, erkältet und erbittert seiner Musik den Rücken und zieht es vor, den Text des Dichters ohne Musik zu hören. Zugleich aber strebe er schon bei der Anlage dieser Melodien möglichst danach, daß sie sich zu irgend einer Art dramatisch-motivirter Wiederholung eignen und zwar, je nachdem es die Situation gestattet, entweder sofort oder an einem späteren Orte, entweder zu vollständiger Wiederholung oder doch zu der ihres characteristischesten Hauptkerns, womöglich aber gesteigert oder in anderer, durch neuen Reiz fesselnder Darstellung, — entweder in Verbindung mit demselben Texte oder über andere

*) Wegen geeigneter Anlage des Textes s. pag. 90, erste Anmerkg.

Worte gleichen oder ähnlichen Inhalts, aus deren Declamation sich in der Hauptsache dieselbe Melodie ergiebt.

Die Formen von Sologesangstücken sind im Allgemeinen nicht nur kürzer, sondern besonders auch ziemlich durchgängig um Vieles einfacher zu halten als Instrumentalformen. Sie gehen am Besten nicht über die Lied- und Rondoformen hinaus (s. Marx's Compositionslehre), und selten ist es geeignet, in einem besondern Mittelsatze eine neue Melodie selbstständig durchzuführen. Zumal Ausbreitung in drei abgerundete Theile wird sich höchst selten als zulässig ergeben. Viel passender löst man (zur Vermeidung schwerfälliger Weitschweifigkeit) bereits den zweiten Theil in Gang-artiges Fortspinnen der Hauptmotive auf. Hier ist der geeignete Ort, breiteres, erschöpfenderes Ausströmen der Affecte und zugleich Steigerungen derselben durch thematische Entwickelung*) dramatisch wirkungsvoll anzulegen, um die zu schildernden Stimmungen immer eindringlicher in das Gemüth des Beschauers zu versenken.

Doch erwäge auch an solchen Stellen der Componist reiflich, ob die Handlung breiteres Ergehen zuläßt. Mozart hat deshalb manche bedeutendere Arie in ganz einfacher Cavatinenform gehalten. —

Außerdem bleibe der Componist stets auch darauf bedacht, den Geist des Zuhörers ab und zu durch einzelne breitere und festere musikalische Abschlüsse beruhigend zu sammeln und gewissermaßen zu orientiren. —

*) S. pag. 208 ꝛc.

Digitized by Google

Bedeutendere Steigerung oder Milderung des Affects, besonders stärker hervortretender Wechsel von Stimmungen bedingt oft, zumal da, wo dieß der Dichter bereits durch Abschnitte und Wechsel des Versmaßes vorgezeichnet hat, Scheidung eines größeren Gesangsatzes in zwei oder mehrere verschiedene Partien von contrastirendem Tempo. Jede derselben ist, soweit dieß Text und Situation gestatten, in sich wiederum formell möglichst abzurunden, vielleicht auch eine oder die andere (entweder ebenso oder in neuer interessanter Ausführung) an geeigneter Stelle zu wiederholen. Alle diese so ungemein wechselnden Gestaltungen werden, nochmals gesagt, lediglich durch die Situation und den dramatischen Ausdruck bedingt. Jedes rein musikalische Interesse ist diesem unterzuordnen, mindestens mit demselben in befriedigende Uebereinstimmung zu bringen. „In dem Bewußtsein der Schranken und in der Einhaltung derselben liegt die letzte und einzige Bedingung einer schöpferischen Kunstfertigkeit," empfiehlt Vilmar in seiner Literaturgeschichte.

Die der traditionellen Vollständigkeit wegen an dieser Stelle zu erwähnenden kleineren Abarten der Arie, als Ariette und Cavatine, unterscheiden sich unwesentlich vom eigentlichen Lied; sie beschränken sich gewöhnlich auf eine zwei- bis dreitheilige Melodie (ohne hervortretende thematische Entwicklung), deren dritter Theil im Allgemeinen dem ersten gleich oder correspondirend ist. Gerade diese kleineren Gesangformen gewähren in Folge ihres gewöhnlich mehr episodischen Characters dem Componisten freiere Entfaltung characteristi-

Digitized by Google

scher, besonders nationeller Züge. Als Muster für dieses Genre sind u. A. anzuführen die Canzonetta im „Don Juan,“ Osmins Lied und Pedrillo's Romanze in der „Entführung“, die Volkslieder im „Freischütz“, das arabische Lied im „Oberon“ ꝛc. —

Auch Romanzen und Balladen — Erzählungen in lyrisch-romantischem oder phantastischem Gewande — finden sich, wie gesagt, zuweilen in der Oper.

Während in der alten Ballade — von dem schottischen ballad, Heldenlied oder dem italienischen ballata, Tanzlied — die eigentliche Erzählung im recitirenden Ton des Rhapsoden vorgetragen, der sogenannte Refrain dagegen, der Träger der lyrischen Pointe, sich in freier Liedform ergoß, wurde in neuerer Zeit, besonders durch Löwe in Epoche machender Vollendung, jener epische Erzählerton zu einer in sich abgeschlossenen Gesangphrase entwickelt, welche als Grundton der ganzen B. dieselbe refrainartig durchzieht und, dem Verlauf der Handlung entsprechend, an Stelle von sonst verschiedenen Melodien nur melodisch, rhythmisch oder harmonisch modificirt wird. Dieser eigenthümlichen Einheit und Geschlossenheit der Form gegenüber wird die

Romanze, bei der das Interesse weniger auf die Handlung selbst als auf den Gefühlserguß gerichtet ist, mehr lyrischen Weisen und der (ebenfalls in sich geschlossenen) Gestaltung des Liedes zugewendet. (Eingehenderes s. Reißmann, das deutsche Lied, 236—257.)

Bei der formellen Anlage von Gesangstücken jeder Art ist schließlich von keineswegs unwesentlichem Belange selbstständigeres Auftreten des Orchesters an, hierzu in Folge der Situation und anderer erheblicher Beweggründe besonders geeigneten Stellen. Schon Forkel sagt hierüber:

Digitized by Google

„Da der Affect sich nicht immer in gleicher Stärke erhalten kann sondern bald auf den höchsten Punkt steigt, bald gemäßigter wird, so sind einzelne Ruhepunkte, in denen er sich erholen und verstärken kann, jedenfalls keineswegs unangenehm oder unnatürlich. Durch das der Arie vorhergegangene Recitativ hat sich der Sänger nach und nach in denjenigen Affect versetzt, der zum Inhalt der Arie dienen soll; wäre es dann nun unnatürlich, wenn er auf dem Punkt, wo sich der Affect wirklich concentrirt, etwas bei sich anstände und sich gleichsam erst fragte, ob er sich dem Affect wirklich hingeben oder denselben hemmen soll? Wäre es dann so unnatürlich und unwahrscheinlich, daß er während dieser absichtlichen kleinen Zurückhaltung durch die begleitenden Instrumente, die ein sogenanntes

Ritornell spielen, nicht nur darin unterhalten, sondern auch dadurch, daß die Begleitung den Ton seines Affects richtig trifft, sogar erst recht getrieben wird, denselben endlich doch ausbrechen zu lassen?"

Das Ritornell ist hauptsächlich wegen groben Mißbrauchs stark in Verruf gekommen und mit Recht sagt R. Wagner: „die absolut musikalische Ausschmückung vorbereitender Situationen, wie sie zur Selbstverherrlichung der Musik (!) in sogenannten Ritornell's, Zwischenspielen und selbst auch zur Gesangbegleitung beliebt wird, hebt die Einheit des Ausdrucks auf und wirft die Theilnahme auf die absolute Musik." Dennoch hat andrerseits bisher kein dramatischer Componist von noch so entschiedener Bedeutung dasselbe gänzlich missen können.

Digitized by Google

Schon Rousseau definirt das Ritornell in seinem Lexicon folgendermaßen: „R., symphonischer Satz als Vorspiel einer Arie, deren Gesang er gewöhnlich ankündigt; oder am Ende, um den Schluß dieses Gesanges nachzuahmen und zu bestätigen, oder in der Mitte, um dem Gesang Erholung zu gewähren und den Ausdruck zu verstärken." „Das Ritornell (erläutert ferner Forkel) soll überall auf das Folgende vorbereiten und giebt dem Ganzen mehr Zusammenhang und Ausführlichkeit," Wagner*) aber sagt in völliger Uebereinstimmung hiermit: „Keine Sprache ist fähig eine vorbereitende Ruhe so bewegungsvoll auszudrücken als die Instrumentalsprache. Diese Ruhe zum bewegungsvollen Verlangen zu steigern ist ihr eigenthümlichstes Vermögen. Der Ausdruck der Musik bleibt aber ein gänzlich vager, so lange er nicht die dichterische Absicht in sich aufnimmt, nämlich die Anregung und Erwartung des Gefühls nach der Erscheinung von Scenen oder Personen, welche ohne diese Vorbereitung uns vielleicht unverständlich oder fremdartig vorkommen müßte." „Das Ritornell giebt dem Ganzen mehr Zusammenhang und Ausführlichkeit (fährt Forkel fort). Ist das Zwischenspiel ausdrucksvoll, so bemerkt der Zuhörer solche Ruhepunkte nicht. Der Sänger aber, der sich anscheinend absichtlich seiner Stimmung während derselben sinnend überläßt, wird durch den affectvösen Ton der Instru-

*) Es ist überraschend, wie das von Wagner über diesen Punkt Gesagte oft wörtlich mit — Forkel's Ausführungen übereinstimmt. Vergl. Oper und Drama, Band III, 170—191 mit: Musikl. kritische Bibl. von Forkel, Band I, 116—120.

Digitized by Google

mente so gereizt, daß er sich von Neuem der ganzen Macht des Affects überläßt. Am Ende dagegen ist plötzliches Abbrechen der Arie desto unnatürlicher, je höher sich der Affect geschwungen hat. Hier dient das R. dazu, denselben ruhiger ausstönen zu lassen um die darauf folgende Handlung hierdurch natürlicher und fließender anknüpfen zu können, überhaupt, um jeden unangenehmen Contrast mit dem Folgenden zu vermeiden. Soll derselbe Sänger die Handlung nach der Arie fortführen, so vermag er sich umsoweniger ganz plötzlich sofort aus dem bisherigen Affect herauszureißen, je mehr er sich demselben mit voller Seele hingegeben hatte. Auch dem Zuhörer muß Zeit gegönnt werden, sich von demselben zu erholen und seine Empfindungen herabzustimmen, ehe er im Stande ist, neue Eindrücke auf sich wirken zu lassen."

Das Ritornell darf also die Schilderung nicht langweilig verschleppen sondern soll sie im Gegentheil heben, sie steigern oder beruhigen und ist nur da zulässig, wo der Componist aus einem der vorgeführten Gründe ein wirklich psychologisches oder dramatisches Bedürfniß seiner Nothwendigkeit erkennt. Dem Gesange bloß deshalb ein Vorspiel vorauszuschicken, um eine hübsche Melodie zweimal hinter einander anbringen zu können und den Sänger durch die dadurch entstehende Unthätigkeit in Verlegenheit zu setzen, ist eine Ungereimtheit, die sich in unserem Jahrhundert kein denkender Künstler mehr zu Schulden kommen lassen sollte. Mehr über Zwischenspiele s. in dem Cap. „Orchester".

Digitized by Google

Ueberhaupt schenke der Componist der Zusammenstellung von Gesang und Orchester sorgfältige Beachtung, weil sich ihm aus Wahl und Nuancirung derselben die reichsten und schönsten Wirkungsmittel für den dramatischen Ausdruck ergeben. Die gebräuchlichsten sind folgende:

1) Die Singstimme hat die vollständige Melodie, das Orchester nur homophones Accompagnement dazu. Diese Gestaltungsart ist die einfachste. Die Begleitung muß jedenfalls, wenn sie Wirkung machen soll, mit der Melodie *contrastiren*, entweder durch Rhythmus oder durch den Klang. An hierzu ungeeigneten Orten kann dagegen jedes vorlaute Vordrängen der Begleitung den Gesang ebenso empfindlich stören.

2) Im Orchester hat ein Instrument oder mehrere die Melodie des Gesanges mit.

3) Gesang und Orchester nehmen sich die Melodie abwechselnd ab, jedoch nicht etwa so, daß der Gesang nur zusammenhanglose, unvollständige Fragmente erhält.

4) Die Gesangmelodie wird vom Orchester ausgeschmückt, variirt.

5) Die Begleitung folgt dem Gesange in Form von Imitationen.

6) Zwei vollständige Melodien ertönen zu gleicher Zeit, eine im Gesang, eine im Orchester — *polyphone* Gestaltung.

7) Das Orchester hat die Melodie, der Gesang declamirt nur hinein.

8) Gesang und Begleitung gehen im Unisono.

9) Gesang allein, Begleitung allein, — endlich (am Seltensten rein durchgeführt),

Digitized by Google

10) Die Begleitung schweigt gänzlich. Zwei sehr wohlthuende und wirkungsvolle Behandlungsarten, die bei der jetzigen, durch unaufhörliche Fülle ermüdenden Begleitungsweise fast gänzlich und um so fühlbarer vermißt werden.

Auf eine dieser Gestaltungsarten allein oder auf mehrere davon, in derselben Periode verwendet, lassen sich alle Perioden aller Piecen in allen Opern aller Componisten zurückführen.

Dagegen ist die Vermannigfaltigung dieser wenigen Grundarten eine unabsehbare, theils durch Vermischung mehrerer Arten, theils durch verschiedenartige Zusammenstellungen in Bezug auf Melodie, Rhythmus, Harmonie und Instrumentirung. Von großem Nutzen ist nach dieser Seite das Studium der für die obigen Arten und ihre Vermannigfaltigung im 1. und 2. Heft des III. Jahrganges der „fliegenden Bl. für Musik" gesammelten Beispiele aus „Don Juan" in dem Aufsatze „Ueber die verschiedenen Gestaltungen der Gesangsperiode in der Oper".

Digitized by Google

Der musikalische Dialog. Das Ensemble.

Der eigentlich künstlerische Kern, man könnte sagen, die Quintessenz des (unter den Namen Duett, Terzett ꝛc. bekannten) musikalischen Dialoges ist und bleibt Polyphonie. (Näheres über dieselbe s. pag. 210.)

In der (gesungenen) gleichzeitigen Gegenrede beruht die in ganz anderer Stärke fesselnde Macht, der ungemein reizvolle Vortheil, den der musikalische Dialog vor dem dichterischen voraus hat.

Aber nur derjenige Künstler ist im Stande, über diese Macht zu gebieten, der sich in die Seele wirklicher Mehrstimmigkeit, in das wahre Wesen des Contrapunktes so hineingelebt hat, daß ihm in allen Ensemblestücken ungesucht, ja unabweisbar selbstständige Polyphonie zwischen den verschiedenen Characteren in die Hand fällt. Keine mühsame Schein-Polyphonie (pag. 210) vermag die wahre hervorzuzwingen oder zu ersetzen.

Es ist auffallend, wie spät sich im musikalischen Dialoge und im Ensemble die Polyphonie herausgearbeitet hat. Noch bei Gluck findet sich kein Duett mit selbstständig gegeneinander geführten Stimmen, sondern entweder Wechselgesang

Digitized by Google

oder höchstens homophone Mehrstimmigkeit. Selbst die letztere entfaltete sich erst lange nach Entwicklung der Oper. Lange Zeit gab es in der Oper an Stelle unserer Duette, Terzette ꝛc. nur Wechselgesang, genannt aria a due, tre, quattro voce. Hauptsächlich erst Mozart übertrug die in der geistlichen Musik längst in größter Macht und Herrlichkeit herrschende Polyphonie — sowohl die contrapunktische Gegenstimmigkeit überhaupt als auch die reizvollen Formen der Imitation, des Canon's*) und selbst der gestrengen Fuge (s. z. B. II. Finale der Zauberflöte) in entsprechender, höchst glücklicher Modificirung auf das Gebiet der dramatischen Musik. „Mozart und Beethoven stellten (wie Reißmann ausführt) ihre Personen so scharf individuell gezeichnet hin, daß, wenn sie zusammentreffen, sich die Grundstimmung in einem wunderbar belebten dramatischen Wechselspiel aus den heterogensten Elementen zusammensetzt. Jeder Person bleibt ihr eigenthümlicher Character gewahrt; klar setzt sich derselbe in jedem Ensemble, wo er hervortretenden dramatischen Einfluß übt, von den übrigen ab und contrastirt mit denselben auf das Lebendigste. Am Bewundernswerthesten bleibt wohl bei Mozart die, das eben Gesagte überraschend erfüllende Mischung des Tragischen und

*) S. z. B. den reizenden Canon im 2. Finale von Cosi fan tutte. Eines der schönsten dramatischen Muster bleibt in dieser Beziehung das Quartett im „Fidelio". Auch Weber's Canon im Freischützterzett kann hier wegen der, über seine anderen Ensemble's sich zu einem ernsteren polyphonen Anlauf erhebenden Stimmenführung Erwähnung finden.

Digitized by Google

Komischen z. B. in dem kleinen Meisterstück in Cosi fan tutte: „Ach ich sterbe noch vor Lachen.“ —

Nur zu bald wurde jedoch das so genial Errungene von den Romantikern, besonders von Weber, Spohr ꝛc. wiederum dem sinnlichen Wohlklange geopfert, und zwar (wie schon pag. 150 erörtert) auf Kosten contrastirend individualisirender Characteristik. „Am Empfindlichsten aber (fährt Reißmann fort) wird bei Weber dieser Mangel wirklicher Characterzeichnung in den Ensemble's und Finale's. In ihnen werden Personen mit den verschiedensten Interessen und Neigungen, die sonst einander fremd und feindlich gegenüber stehen, auf einen Punkt getrieben, auf welchem sie sich zu einer gewissen Gemeinsamkeit der Empfindung und selbst der Handlung genöthigt sehen. Die Ensemblesätze und Finale's bei Weber ꝛc. haben kaum eine höhere Bedeutung als die „mehrstimmiger Gesänge.“ —

Mit scharf ausgeprägter Characteristik jeder einzelnen Person nun ist ferner in allen Ensemblesätzen vom Duett bis zum Finale:

übersichtliche Gruppirung des Ganzen als zweites Haupterforderniß zu vereinigen. „Eine der schwierigsten Aufgaben für den Operncomponisten (sagt Lobe) ist das Finale, in welchem Massen zu schildern und zu characterisiren sind. Eigentlich sollte jede Person, die ein Gefühl auszudrücken hat, dieß in einer besonderen individuellen Melodie thun. Obgleich es nur vier- höchstens fünfstimmigen Satz giebt, weil wir nur bis fünfstimmige Accorde

haben, so könnte man doch allerdings jede Stimme, mittelst anderer Fortschreitungen, eine besondere Melodie singen lassen. Der Componist könnte also wohl 8, 12, 20 verschiedene Stimmen in seine Partitur schreiben, aber kein Hörer in der Welt vermöchte alle diese Stimmen aufzufassen und und von einander zu unterscheiden. An solchen Beispielen zeigen sich uns die Schranken der Kunst, tritt uns die Erkenntniß an, daß der Künstler nicht jederzeit thun darf, was er thun könnte, weil er für Menschen schafft, deren Sinne beschränkt sind. Jede Anzahl von Menschen, jede Menge, muß dem Zuschauer, wie verschiedenartig auch die Einzelnen sein mögen, als ein Gesammtbild, als eine Einheit erscheinen, die sich durch irgend ein hervorstechendes Merkmal characterisirt. Dieses über allen Einzelnheiten schwebende Characteristische der Gruppe hat der Tondichter aufzufassen, es in einer Hauptmelodie zu zeichnen und durch das Orchester weiter auszumalen. Dazwischen läßt er die Person ihre individuellen Gefühle aussprechen, stets indeß in einer Weise, daß das Hauptbild*) kenntlich bleibt und nicht verwischt wird. Dadurch erlangt er Wahrheit, Aehnlichkeit der Kunstschilderung mit der Wirklichkeit, welche der Hörer zu erfassen vermag."

Wie gut sich selbstständige Polyphonie mit Ausprägung

*) „Welches Gewirr, welche Verschiedenheit von Gefühlen und Leidenschaften z. B. in den Personen, welche die Situation im 2. Finale der „Vestalin" im Tempel zusammengebracht hat. Und in welches einheitliche Gesammtbild hat Spontini Alles mit nur zwei Hauptgedanken gefaßt!" Flieg. Bl. f. Musik, I. Heft.

Digitized by Google

feſter Formen vereinigen läßt, beweiſt von älteren Meiſtern wiederum am Bewunderungswertheſten Mozart. Jahn zeigt am Figaroſextett, „mit welcher architectoniſchen Feſtigkeit ein Tonſtück aufgebaut ſein kann, das den Hörer zunächſt nur die völlige Freiheit einer lebendigen dramatiſchen Bewegung wahrnehmen läßt. Es verhält ſich nicht anders in den andern Enſembleſätzen, und namentlich in den lang ausgedehnten Finales beruht das klare Verſtändniß, die Leichtigkeit, mit welcher man überall folgt, die Steigerung des Intereſſes weſentlich auf dieſer ſtrengen Geſetzmäßigkeit der Compoſition, welche die einzelnen Glieder in richtigem Verhältniß zu einander und zum Ganzen hält, ohne die Freiheit, das für jeden Moment Paſſende auszudrücken, irgend zu beſchränken. Auch in den Duett's und Arien iſt dieſelbe Sicherheit der feſten Umriſſe, verbunden mit gleicher Beweglichkeit in der Detailausführung um ſo leichter zu erkennen, je einfacher und knapper die Form iſt. Aber weder die engen Raumverhältniſſe noch das lebendigſte dramatiſche Intereſſe haben M. je einen Vorwand gegeben, auf eine feſtgegliederte abgerundete Form zu verzichten; es iſt vielmehr im höchſten Grade zu bewundern, wie er immer den Punkt zu treffen weiß, von wo aus ein Ganzes ſich organiſirt. Namentlich tritt dieß in den einzelnen Sätzen der Finale's hervor, deren jeder im vollſtändigen Verlauf eine naturgemäße Steigerung erfährt, welche zu einem beruhigenden Abſchluß führt, der aber zugleich auf das neu eintretende Element vorbereitet und den Contraſt um ſo wirkſamer macht.“

Digitized by Google

„Was von den muſikaliſchen Formen im Allgemeinen gilt, findet natürlich auch Anwendung auf die Behandlung des Einzelnen, zunächſt der Singſtimmen. Die dramatiſche Characteriſtik erfordert die vollkommenſte Freiheit jeglicher Mittel: breit ausgeſponnene Cantilenen, kürzere melodiöſe Phraſen, ſcharf ausgeprägte Motive, die erſt in der Verarbeitung ihre volle Geltung erlangen, declamatoriſchen Vortrag, der ſich bis zum leichten Geſprächston herabſtimmt. Die Hauptſache bleibt auch hier, daß ein einheitliches Ganzes von beſtimmtem Character und übereinſtimmender Färbung herauskommt. Je complicirter die Aufgabe, um ſo ſchwieriger wird ſie, und die Feinheit im Gebrauch der Geſangsmittel wie die Harmonie der Wirkung tritt daher bei Mozart in den großen Enſemblesätzen am Bewundernswertheſten hervor*)“; — „hier faßt er ſeine Perſonen (nach Alberti) in ihrer gemeinſamen, durch die Situation bedingten Grundſtimmung zuſammen; hier giebt er der Muſik den naturgemäß breiten Ausdruck, die unwillkürlich geforderte Steigerung und einen vollkommen befriedigenden Schluß, der alles Vorausgeſchickte in einer abſchließenden Empfindung zuſammenfaßt.“ — „Es iſt eben-

*) „Wer darauf Acht geben will, wird ſich an derſelben vollendeten Kunſt auch im kleinſten Geſangſtück erfreuen; man betrachte z. B. im Figaro das Sextett und das zweite Duett nach dieſer Richtung hin, welche beide ſo ſehr verſchieden und doch durch Feinheit des Details und ſchlagende Wirkung in ihrer Art gleich ausgezeichnet ſind.“ Jahn, „Mozart“ IV.

Digitized by Google

so schwer (behauptet E. T. A. Hoffmann), einen guten letzten Act zu machen, als einen tüchtigen Kernschluß — beide sind gewöhnlich mit Figuren überhäuft, und der Vorwurf: er kann nicht zum Schluß kommen, ist nur zu oft gerecht. Für Dichter und Musiker ist es kein übler Vorschlag, den letzten Act und das Finale zuerst zu machen. —

Digitized by Google

Der Chor.

Der Chor unterscheidet sich von Solo-Ensemblesätzen hauptsächlich dadurch, daß sich in demselben eine größere Anzahl von Personen in gleichen Tönen zur Darstellung ein und desselben Ausdrucks vereinigt. Dergleichen mag dem nüchternen Verstande, theoretisch betrachtet, unnatürlich erscheinen. Jeden dagegen, der sich überhaupt erst einmal darüber beruhigt hat, daß in der Oper gesungen anstatt gesprochen wird, läßt die Musik in Folge der, in ihrer harmonischen Gruppirung liegenden Macht einfach gar nicht zu vereinzeltem Betrachten ihrer Töne kommen sondern hält vielmehr seinen Geist durch den sinnlichen Eindruck ihrer Tonwellen wie durch phantastische Genien gefesselt. In dem uns geistig gewöhnlich etwas „entfernter" bleibenden Chore vereinigen sich die einzelnen Personen in ähnlicher Weise zu Gruppen, wie in Landschaften die Blätter jedes nicht im dichtesten Vordergrunde befindlichen Baumes zu größeren Gruppen verschwimmen. Andererseits finden wir in unserem Schauspiel ebensowenig, wie einst die Griechen in ihren Chören, Unwahrscheinliches darin, wenn sich bei einzelnen Sätzen in höchst wirkungsvoller Weise alle Personen zu chorischem Unisono vereinigen. „Wo Wagner die größte

Digitized by Google

Wirkung erreicht, (behauptet Alberti) bewegt er sich in den Formen seiner (neueren) Vorgänger. Auch er hat im Tannhäuser ein vollständiges Duett und Sextett, seine Ensemblesätze gehören zu dem Besten; endlich ist sein Chor in dieser Oper ganz unersetzlich und von der ergreifendsten Wirkung." „Bei den Chören liegt schon eine Wirkung in der Vier- und Vollstimmigkeit (sagt Lobe), schon der Strom voller Harmoniefolgen macht Wirkung, selbst wenn das melodische Element dabei gering ist. Alle choralartigen Gesänge beweisen es, und es beweisen es fast alle Opern, in welchen man, wenn auch sonst Nichts, doch gewöhnlich einige Chöre zu loben findet. Wie viele Arien von Händel und Bach gefallen uns heute noch? Aber die meisten ihrer Chöre glänzen und wirken fort in ungeschwächter Macht." Wie unendlich Hinreißendes, ja Unersetzliches und Unentbehrliches würden Orpheus, Alceste, Idomeneo u. v. a. O. verlieren, wenn man ihre Chöre verbannen wollte. Wie mußten Weber*) und Spontini von der Bedeutung des Chores durchdrungen sein, da sie sich als Dirigenten der Ausbildung desselben mit so aufopfernder Anstrengung unterzogen! Und zumal wenn, wie O. Lindner**) sagt: „der Künstler in die Wogen des Lebens hinabsteigen und in geschlossenen Gestaltungen einzelne Momente darstellen will aus dem Kampfe des Menschen um seine Selbstbestimmung, dann ist es das Volk und die hervorragenden Persönlichkeiten, in welchen dasselbe entweder

*) s. Unterhalt. am häusl. Heerd: „Aus C. M. v. Weber's Leben."
**) Meierbeer's Prophet, beurtheilt von Dr. O. Lindner. Berlin.

Digitized by Google

seine Widersacher oder den klareren Ausdruck dessen erkennt, was es selbst nur unklar will, welche die Träger einer solchen dramatischen Handlung sind. Eine gewaltige Idee, in ihrem geschichtlichen Verlaufe dargestellt, erweitert daher die Verhältnisse, drängt die lyrische Empfindung des Einzelnen zurück und in den gewaltigen Strom der zur That drängenden Gemüthsbewegung der Masse und bedingt so ein Ensemble, ein Eingreifen des Chores, welches der früheren Oper ihrem Wesen nach fern bleiben mußte." „Wie, wenn der Chor (nach Breithaupt) die wiederhallende Stimme des gesammten Volkes wäre? Wie wenn sich die vorwaltende Stimmung und die Art, wie das Volk Jegliches empfängt und erwidert, in ihm dargäbe? Die Stimme der Masse, durch Tausende durchgeführt und geläutert ist der Wiederhall des gesundesten, richtigsten Gefühls. Es ist kein sinnleerer Laut, wenn man sagt: Volkes Stimme ist Gottesstimme. In diesem Sinne könnte der Chor stets die Temperatur des Edlen, Besonnenen erhalten im Mithandler wie im Zuschauer, das Leben bewahren in seinen schönen Schranken, diesen glücklichen Mittelton vom Theater aus über das Leben selbst verbreiten und das Lebensdrama des Einzelnen wie der Gesammtheit machen zu einem einfachen gleichförmigen Gewebe, nicht zu einem Menschen-Context, zusammengesetzt aus „Seide" und „Bindfaden," sondern zu einem Bild des Lebens (!), wie es wirklich gelebt wurde." Aehnlich, wie es die Bestimmung des antiken Chores war, jede Scene einzuleiten und so gewissermaßen der Seele den Faden der fortgehenden Handlung oder doch die Auffassung der Situation in die Hand zu geben, läßt

Digitized by Google

sich statt der, als leerer Gemeinplatz stereotyp gewordenen Jäger=, Bauern=, Soldaten=, Fischer= ꝛc. Chöre jedenfalls auch unser moderner Opernchor höchst vortheilhaft verwenden und findet sich auch in solcher ächt dramatischen Anwendung bereits in mancher besser durchdachten Oper vor. — Wegen der im Vergleich zum antiken Chor hierbei durch die Musik gebotenen Rücksichten und Einschränkungen verweise ich auf S. 96 zurück.

Die Form des Chores erfährt so mannigfaltige Gestaltungen wie die des Ensemble's. Bald einfachste Liedform, bald reichste, die einzelnen Stimmen hervorziehende thematische Enfaltung, bald selbstständig auftretend und in sich abgeschlossen, bald hervortretender oder untergeordneter Theil eines größeren Ensemble's*) oder einer Arie.

Veranlaßt die Situation Begleitung von Solostimmen durch den Chor, so gehört Vorsicht und Erfahrung dazu, dieselben nicht durch den Chor zu unterdrücken. Soll der Chor hervortreten, so läßt man ihn dieß am Rathsamsten nur an denjenigen Stellen thun, wo die Solostimme schweigt. Werden beide vereinigt, so läßt man sie entweder (Tact um Tact z. B.) abwechseln, „alterniren", oder giebt jeder Chorstimme eine relativ zu ihren wirksamen Tönen etwas tiefere Lage,

*) Bei Arien wird der Chor, besonders von den Italienern oft zu instrumentaler Behandlung in Staccato=Acorden gemißbraucht. Diese Manier zerreißt natürlich jeden vom Chor zu äußernden Affect sinnlos in einzelne von einander durch halbe Tactpausen getrennte Sylben und hat ebensoviel Anspruch auf künstlerische Darstellung als die beliebten Brummstimmen der Männerchöre.

Digitized by Google

als die Solostimme zu gleicher Zeit hat, läßt überhaupt den Chor gewöhnlich in ruhigeren, länger ausgehaltenen Tönen begleiten*).

Auch wo der Chor selbstständiger auftritt, ist oft der einfache vierstimmige Gesang die richtigste und wirkungvollste Form und sie vermag in Wahrheit bald auf das Mächtigste zu erschüttern, bald höchst elegisch zu rühren oder durch den eigenthümlichen Zauber**) eines von vielen Stimmen gehauchten Pianissimo's wunderbar und eigenthümlich zu fesseln. Hierbei lasse der Componist jedoch nie außer Acht, das er für beseelte Stimmen***) von verschiedenem Timbre und verschiedener Lage zu setzen hat. Wenn er von diesen wesentlichen Elementen so lebendig erfüllt ist, daß er sich auch eine Chormasse nicht anders als so zu denken vermag, dann wird er auch in den einfachsten Sätzen dahin streben, jeder Unterstimme möglichst selbstständig characteristische Melodie zu geben. Dieß ist schon deshalb rathsam, weil auswendig gesungen wird, was bei einer oft so schwerfälligen und ungeschickten Masse, wie leider viele unserer Chöre sind und wohl noch lange genug bleiben werden, ohnehin Mühe genug

*) Ein geistvolles Beispiel entgegengesetzter Behandlung findet sich im zweiten Tannhäuser-Finale.

**) Eine eigenthümliche Farbenmischung, Alt und Tenor im Unisono findet sich bei dem Erscheinen des Lohengrin in dem zarten A-dur-Satze im Berlioz'schen Requiem und in „Iphigenie in Aulis".

***) Man sehe z. B. genauer nach, mit was für ächt französischer Lebhaftigkeit Gluck seine Roccoco-Griechen in der Iphigénie en Aulide im Tenor und im Baß auch in den schlichtesten homophonen Chören declamiren läßt. —

Digitized by Google

macht. Lebendige Vorstellung so verschiedener Stimmgattungen wird aber ferner dazu antreiben, überall, wo es irgend die Handlung gestattet oder fordert, die einzelnen Stimmen in polyphonem Satze selbstständig hervorzuziehen und dadurch die dramatische Schilderung ungemein zu beleben. „Worin Beethoven im Fidelio eine neue Bahn brach und zuerst ein Muster aufstellte, das war die meisterhaft dramatische Behandlung des Chors. Bisher nämlich hatte die Musik den Chor, auch wenn sie ihn mit den handelnden Personen in Wechselberührung setzte, doch nur mehr als ein einzelnes Individuum behandelt, ihn aber nicht in seine Theile zerlegt, wodurch er zugleich als Masse anschaulich wird; d. h. der Chor hob im Allgemeinen zugleich an und sang von Anfang bis Ende denselben Gedanken zugleich. Hier war es Beethoven, der zuerst weiter ging; er läßt in dem Chor der Gefangenen „O, welche Lust" auf höchst geniale Weise die Einzelnen nach einander beim Heraustreten aus dem Kerker in diesen Ausruf ausbrechen und andere zu demselben hinreißen, bis endlich Alle dasselbe aussprechen." (Archiv für vaterl. Interessen. 1845.)

An Stellen daher, wo man selbstständigere Aeußerungen des Chors, einflußreicheres Eingreifen desselben in die Handlung beabsichtigt, sind nicht nur die leichten polyphonen Formen, wie die canonischen ꝛc. sehr geeignet, sondern auch fester geschmiedete *Fugensätze* — natürlich *kurz* zusammengerafft zuweilen von durchaus entsprechender und *frischer* Wirkung.

Doppelchöre, besonders gemischte, sind im Hinblick auf die vielfach ziemlich schwache und mittelmäßige Besetzung

Digitized by Google

der Theaterchöre nur für bedeutende Momente anzuwenden, die dieſe Wechſelwirkung unbedingt fordern. Für Männerchor laſſen ſich dieſelben noch eher erträglich ausführen, werden auch vom Publikum, welches im Allgemeinen Chorgeſang noch auffallend ungenügend zu würdigen verſteht, noch eher mit Theilnahme und Verſtändniß aufgenommen, wie denn überhaupt der Männerchor*) aus dramatiſchen Gründen in der Oper bei Weitem überwiegend iſt.

Characteriſtiſche und glanzvolle Männerchöre hat u. A. Marſchner in „Templer und Jüdin", noch bedeutungsvollere Wagner in „Tannhäuſer" und beſonders in „Lohengrin" den Doppelchor, (von gemiſchten im „Rienzi" den achtſtimmigen Chor im Lateran). Einige der ſchönſten Frauenchöre findet der Studirende in der „Iphigenie in Tauris" und in der „Veſtalin", thut übrigens gut, das Studium der Chorcompoſition mit dem der großen Oratorienchöre von Haydn, Bach und Händel zu beginnen. —

*) Gluck hat in der Auliſchen Iphigenie Haut-contre's zur Oberſtimme einzelner Männerchore. Dieſe Haut-contre's ſind ein eigenthümliches, beſonders in der Provence gedeihendes Gewächs, eine Männerſtimme, die nicht völlig mutirt hat und ihre wirkſamſten Töne vom hohen f bis zum höchſten c, d in der Tenorlage hat.

Digitized by Google

Behandlung des Orchesters.

„Die Bedeutung des Orchesters in der Gesangsmusik ist (nach Brendel) die Sprache der bewußtlosen Mächte, das, was, wie Göthe sagt: „im Labyrinth der Brust wandelt in der Nacht", während in der darüber schwebenden Gesangsmelodie und dem Wort zur Erscheinung kommt, was sich an den Tag des Bewußtseins herausgerungen hat; das Orchester bildet die Grundlage dieser bewußten Aeußerungen und hat die Bestimmung: eine allgemeine Anschauung des auftretenden Characters zu geben und die vermittelnden Seelenzustände, welche nicht zum Bewußtsein gelangen, hinzuzufügen, im Allgemeinen aber und im Ganzen das durch alle Verschiedenheit sich hindurchschlingende Band der Einheit zu sein und die Grundstimmung des Werkes zur Anschauung bringen. Das Orchester ist die alle Gegensätze einende Macht, der Chor in der griechischen Tragödie." —

„Der systematische, ästhetische Ausbau des durch die Empirie aufgehäuften Orchestermaterials zu einer Kunst im höheren Sinne des Wortes ist (nach Gleich*) zu einer der

*) Betrachtungen über Orchestration und Tonmalerei von F. Gleich. Rheinische MZ. Januar 1855.

wichtigsten Aufgaben der Wissenschaft geworden, und nicht stichhaltig ist der Einwand, daß Meister wie Bach, Haydn und selbst noch Mozart mit äußerst geringen Mitteln so Gewaltiges und Großes vermocht, und daß daher die Orchestration immer nur eine Nebensache sei. Hätten diesen Meistern unsere gegenwärtigen Orchestermittel zu Gebote gestanden, ich glaube nicht, daß sie dieselben verschmäht haben würden, denn, was ihnen die damaligen Orchester darboten, haben sie auch möglichst ausgebeutet."

„Niemand wird in Abrede stellen können, daß durch die Vervollkommnungen im Orchester und in der Instrumentirung die Musik an sinnlichem Reiz und Wohlklang bedeutend gewonnen hat. Wäre dieß jedoch der einzige Vortheil, lohnte es wohl der Mühe, diesem Zweige so viel Aufmerksamkeit zuzuwenden? Gewiß nicht, denn in diesem Falle würde die Farbenpracht des modernen Orchesters nur dazu dienen, Blößen der Hohlheit und Nichtigkeit zu decken; sie würde nur dazu beitragen, die Tonkunst zu verflachen und sie von der erhabenen Höhe geistigen Schwunges zu bloßem Sinnenkitzel hinabzuführen."

„Das größere und glänzendere Orchester soll vielmehr den Componisten ein weiteres Feld zu neuen Gestaltungen eröffnen, ebenso, wie es allein die Vervollkommnung einer Sprache dem Dichter möglich macht, seine Phantasiegebilde in wahrhafter und glänzender Schönheit zu verkörpern."

„Auf die Wahl der Mittel kommt sehr viel an: es ist z. B. nicht gleichgültig, ob man eine Melodie von einer Singstimme, von dem Pianoforte oder von diesem oder

Digitized by Google

einem anderen Orchesterinstrumente vortragen hört. Ist die Melodie schön, so wird sie allerdings nie unschön werden können. In vollem Glanze aber erscheint ein Gedanke nur in dem Lichte, wie ihn sein Schöpfer bei seiner Geburt gesehn hat."

Am Wenigsten aber darf der Componist das Orchester wie ein einziges Begleitungsinstrument betrachten und behandeln sondern soll in ihm vielmehr einen vielgliederigen, durch die ausdrucksvolle Sprache der einzelnen Instrumente beseelten Tonkörper erblicken, eine Vereinigung höchst verschiedenartig gefärbter, Lebens- und Gefühlvoller Charactere. „Das Orchester soll in der Oper seinen eigenen Weg verfolgen, sozusagen auf eigene Hand mitspielen und mitsprechen, indem es bald die melodischen Motive abwechselnd mit dem Gesange spielt, bald besondere Melodien in seiner Begleitung durchführt." (MZ. red. v. Marx), s. auch pag. 225. Des Componisten erste Aufgabe ist daher: den Character, die Klangfarben jedes einzelnen Instrumentes durch Anhören und Studiren so lebendig in sich aufzunehmen, daß er den Klang jedes Instruments deutlich mit seinem geistigen Ohre vernimmt, sich für denselben wirklich auf das Wärmste begeistert und alle Charactere so lebendig vor seiner Seele hat, daß ihm beim Schaffen die angemessenen Instrumente und Klangfarben ungesucht erklingen.

Die folgende kurze Beleuchtung der einzelnen Instrumente ist bestimmt, den Componisten zu tieferen Studium anzuregen, zu dessen Grundlage sich von theoretischen Werken

Digitized by Google

besonders die von Marx, Berlioz, Wiepprecht*) ꝛc., von Partituren vorzüglich die Werke eines Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, Méhul, Weber, Meierbeer, Wagner, Liszt und Berlioz eignen.

Die Streich-Instrumente bilden die unabweißliche Grundlage des Orchesters. Diese Grundlage ist nie ohne die Absicht eigenthümlicher Klangwirkungen aufzugeben, weil ihr Klang am Geistigsten ist, sich somit allen Situationen am Natürlichsten anschließt und zu Grunde legen läßt. Schnelle Figuren und Passagen geben sie viel leichter und graziöser als Blas-Instrumente. Selbst die Bässe können Anläufe von 3—8 Tönen mit großer Vehemenz ausführen.

Die tiefsten Regionen haben eine mehr dunkle, düstere Farbe.

Die hohen Lagen sind mit Vorsicht und Erfahrung zu gebrauchen, der harmonische Eindruck kann bei weiter Entfernung der ersten Violine von der zweiten ohne andere Füllinstrumente leicht ein dürftiger werden; auch arten die hohen Töne leicht in schreiiges Quietschen aus. Im Piano kann die hohe Lage getheilter Violinen von zauberischer Wirkung sein, dieß beweisen Weber und Wagner; in der Tannhäuser-Ouverture z. B. glaubt man wirklich rosig dämmernden Duft zu sehen. Das vielfach gedankenlos gemißbrauchte Tremolo der Geigen ist möglichst sparsam zu verwenden, damit seine Wirkung sich nicht abstumpfe. (s. pag. 213 Anmerk.) — Solovioline unterscheiden sich vom Tutti auffallend durch Schärfe des Klanges. Höhere lange Töne einzelner Geigen haben etwas aufregend Siedendes. —

Die Bratsche eignet sich für düstere oder elegische Stimmungen; meisterhaft wendet sie Gluck in den Arien der Armide oder des Oreſt an, um fieberhaft ruheloſe Zustände durch ihr kurzes Tremolo zu schil-

*) Auch die „Fl. Bl. f. Musik" und: Gleich, „Handbuch der modernen Instrumentirung mit beſ. Berücks. d. klein. Orch." Leipzig, Kahnt.

Digitized by Google

dern, ähnlich Weber im Freiſchütz. Die Viola d'amore (Liebesgeige) iſt ein leider faſt verſchollenes, ſonor und ſanfttönendes ſechsſaitiges Inſtrument. Genial gebraucht es Meierbeer in der erſten Tenorarie der Hugenotten. —

Das Violoncell iſt wegen ſeines gefühl- und geſangreichen Tones bekannt. Es iſt in weiten Accordarpeggien eines recht volltönenden Wohlklanges fähig und kann bei energiſcher Behandlung ſeiner beiden höheren Saiten ſelbſt einen heroiſchen Eindruck, entfernt an die Trompete erinnernd, machen. Ein geiſtreiches Beiſpiel der Anwendung von 3 Velli soli findet ſich im Anfang von Roſſini's Tell-Ouverture. —

Der Contrabaß iſt der Grundpfeiler des geſammten Orcheſters. Sehr bloßliegend ohne Velle mit dünnem Streichquartett erſcheint ſein Ton leicht etwas gewöhnlich und roh. Im Allgemeinen ſei man ſparſamer mit ihm. Es iſt ſehr wohlthuend, die Velle öfters ohne ihn ſpielen zu laſſen. Kurze Tremolo's auf ihm ſind von unheimlich-dämoniſcher Wirkung (z. B. in der Ouverture zum Waſſerträger.) Paſſagen kommen ſelten klar zur Geltung, am Beſten noch u. A. Tonleiterwürfe. —

Drei ſehr characteriſtiſche Veränderungen des Tones erhalten die Saiteninſtrumente durch die Sordinen, durch das Flageolett und das Pizzicato. Die Sordinen machen den Ton dünn, verſchleiert geiſterhaft und geheimnißvoll. (Eine der genialſten Anwendungen findet man in der Euryanthe-Ouverture.) Der flötenartige Ton des Flageoletts iſt bekannt, es eignet ſich mehr für Soloinſtrumente. Seine Anwendung bedarf genauer techniſcher Vorſtudien. Das Pizzicato eignet ſich für das Leichte und Duftige, kann aber auch in ſehr ernſten Situationen die Wahrheit des Ausdrucks durch ſeinen harfenartigen Eindruck erhöhen (z. B. im Gebet des Idomeneo) oder im Fortiſſimo beſonders grell wirken. —

Die Harfe wird mit Recht wegen ihres theils ätheriſchen theils förmlich berauſchenden Wohllauts in neuerer Zeit mit

Digitized by Google

größerer Aufmerksamkeit angewendet, (vorzüglich von Wagner, Berlioz, Liszt, Meierbeer) und ist für den Gesang deshalb die weichste und elastischeste Grundlage. Umsomehr hüte man sich, ihren ganz eigenthümlich fesselnden Klang abzunutzen und benutze sie nur, wo die Situation solche Farben verlangt. Zum selbstständigen Melodie-Vortrag ist sie viel weniger geeignet als zum glanzvollen Begleitungsinstrumente. —

Das einige Zeit gänzlich verbannt gewesene Clavier beginnt (u. A. statt der Harfe) wieder Aufnahme zu finden, und es ist wahrscheinlich, daß diesem — trotz seines abstracten Tones doch so wesentlichen Instrumente auch in dem jetzt bedeutend reicheren Orchester wieder eine obligatere Stelle angewiesen wird, sobald man es auf dem u. A. von Beethoven (in seinen Clavierconcerten) gezeigten Wege mit denselben vereinigt. Besonders die Klangwirkung der höchsten Octaven eines heutigen Concertflügels läßt sich durch kein anderes Instrument ersetzen.

Während nun das Streichquartett wohl an Fülle des Tones und Markigkeit der Bogenführung eingebüßt hat, sonst aber in unverändertem Zustande verblieben ist, ohne daß man sich bemüht hätte, die zwischen Viola und Vcll. empfindliche Lücke durch Einführung eines zwischen beiden in der Mitte stehenden Instrumentes auszufüllen, ist den

Blas-Instrumenten so viel Aufmerksamkeit gewidmet worden, daß die immer reichere Entwicklung und Anwendung derselben das Streichorchester sehr in den Hintergrund zu drängen droht und sich bereits zu demselben in einem oft höchst fühlbaren Mißverhältniß befindet. Die stärkere Benutzung der Blas-Instrumente entstand besonders, seitdem man fand, welche erstaunlichen Wirkungen Mozart durch sie hervorbrachte. Ziemlich einseitig warf sich diese Verstärkung lange Zeit auf das Blech und zog das Orchester immer mehr zum Eindruck von Militärmusik hinüber, bis die neueren Italiener endlich

Digitized by Google

faſt gar nicht mehr ohne die durch das Blech ſtereotyp gewordene Füllung ihrer Geſangbegleitungen fertig werden können. In Folge dieſes argen Mißbrauchs wie überhaupt des Wahnes, ſtets die Farben möglichſt dick und maſſig auftragen zu müſſen, iſt den meiſten Autoren der Gegenwart jene Keuſchheit der Inſtrumentirung verloren gegangen, durch welche unſere Claſſiker mit wenig Mitteln ſo bedeutende Wirkungen erzielten, weil ſie Inſtrumente von hervortretender Klangfarbe nur da anwandten, wo es die Situation erforderte. Wohl zu unterſcheiden von jenem Mißbrauch ſind andererſeits die durch Errungenſchaften der Neuzeit wirklich gewonnenen Bereicherungen. Hierher gehört unſtreitig die von Wagner zuerſt im Lohengrin mit dem entſchiedenſten Erfolge verſuchte, auf das Geſetz der Dreiheit*) begründete Zuſammenſtellung der

Holz-Blasinſtrumente, und zwar in der Art, daß entweder zu den beiden Oboen noch ein engliſches Horn, zu den beiden Clarinetten noch eine Baßclarinette tritt, oder auch, indem Flöten, Oboen, Clarinetten und Fagotte wirklich zu dreien auftreten. Bei den Fagotten würde das

Contrafagott eine ſehr entſprechende Stelle finden. Leider aber iſt dieſes noch von Beethoven (z. B. im Fidelio) ſo ſchön behandelte Inſtrument mit ſeinem ſtillen, weichen und doch zugleich, beſonders bei meſſingenem Schalltrichter, ſo markigem Tone faſt ganz verſchwunden, und nur ſelten giebt es geſchickte Bläſer für dasſelbe. Faſt ebenſo verhält es ſich mit dem, dem Contrafagott ſehr ähnlichen, nur in einzelnen Tönen etwas rauher anſprechenden Ser-

*) Das Wagner'ſche Orcheſter gewinnt durch dieſe Dreiſtimmigkeit eine gewaltige Fülle, einen eigenthümlichen, im Kräftigen wie im Zarten gleich prachtvollen Wohlklang und es iſt dadurch möglich geworden, Dreiklänge in allen Klangfarben ohne Zuziehung eines fremden Elementes zu geben. Unter weniger geſchickten Händen jedoch kann ein ſolches Orcheſter leicht zu einer unförmigen plumpen Maſſe werden.

Digitized by Google

pent. Die Ergänzung dieſer elegiſchen Inſtr. durch Tuba iſt gradezu roh zu nennen. Das einfache

Fagott**) hat ziemlich verſchiedene Klangfarben. Seine tiefſten Töne ſind ſehr markig, ſtellenweiſe jedoch etwas rauh und ſchwer anſprechend, die Mitte läßt ſich ſehr weich anblaſen und iſt dann von ſtillem, elegiſch-wehmüthigen Tone. Die Höhe klingt dünner und gepreßter, und iſt für ſchmerzlich-gepreßte Stimmungen ſehr geeignet (ſ. z. B. die erſte Arie des Agamemnon in Gluck's Iphigenie in Aulis). Das Staccato des Fagott's iſt von unwiderſtehlich komiſch-burleskem Eindruck und artet in den tiefen Tönen in das ſehr bedenklich Materielle aus (vergl. das Allegro der Ouv. zu Johann von Paris und die Kirchhoffcene in Robert dem Teufel). Eines der weſentlichſten Inſtrumente unter den Rohrinſtr. iſt die

Clarinette. Auch ſie iſt ziemlich verſchiedener Klangwirkungen fähig. Ihre tiefen Töne ſind ſehr voll, faſt blökend, und während ſie im Enſemble zu Fülle und Wohllaut durch Arpeggiren in denſelben beitragen, machen dieſelben bloßgelegt, beſonders von zwei Clar. zugleich in Terzen, einen hohlen, grauſig-unheimlichen Eindruck. Am Genialſten hat Weber dieſe Klangfarbe im Freiſchütz ausgebeutet. Die mittle Lage klingt etwas matt und verblaſen. Die höheren Töne ſind voll ſinnlicher Ueppigkeit, je höher, deſto gellender, für erotiſche Stimmungen unerſetzlich, aber auch nahe an der Grenze des Materiell-Gewöhnlichen. Den vollſten, ſchönſten Ton hat die B Clar. Die A Clar. klingt paſtoraler aber auch etwas verblaſener und wird bei der Vervollkommnung des Inſtruments immer ſelte-

**) Die Rohrblaſeinſtr., beſonders die Fagotts, haben die akuſtiſche Eigenthümlichkeit, daß ſie nur dann befriedigend conſoniren, wenn jede einzelne Gattung zu Terzen, Sexten oder Octaven zuſammengeſtellt wird. Am Störendſten iſt aber die Zuſammenſtellung der beiden Fagotts zu Quinten, ſobald ihr Ton ziemlich bloßliegt. Deshalb klingt der dritte Accord der Sommernachtstraum-Ouverture nie ganz rein.

Digitized by Google

ner. — C, D, Es Clar. sind heller, gellender und von gewöhnlicherem Ton, nur angemessen für grelle Farben — Die Baßclarinette ist von Meierbeer und Wagner in den Vordergrund gezogen und von Letzterem besonders wahr und ächt künstlerisch im Lohengrin angewendet worden. Ihr ziemlich voller Ton ist von düsterer Farbe und zur Schilderung der unheimlich schleichenden Intrigue sehr geeignet. Das

Bassetthorn mit seinem wohlthuend erwärmenden, vollen und dabei elegischen Tone erhob Mozart (ebenso wie die Clarinette und das englische Horn) zu einer früher nicht geahnten Höhe. Er benutzte diese Instrumente allerdings größtentheils nur zu obligaten Stimmen (s. z. B. Titus und Requiem) aber er zeigte auch, wie ergiebig sie als bloße Theile des Ganzen sein können. Nach ihm verschwanden sie jedoch (außer der Clarinette) fast ganz. Das Bassethorn, welches sich nur noch selten z. B. bei Rossini findet, ist so gut wie vergessen und in den glücklicheren Fällen wird es durch Baßclarinette ersetzt, wenn man nicht gar seine Stimme zwischen Clarinette und Fagott theilt. Dieses Vernachlässigen zweier so wunderbar schöner Instrumente, wie Bassethorn und Englisch Horn, ist um so unbegreiflicher, als die Componisten sonst der Vervollkommnung und Erweiterung des Orchesters so hohe Aufmerksamkeit schenkten. Das

Englische Horn verhält sich in seiner Klangfarbe zur Oboe, wie das Bassethorn zur Clarinette. Es besitzt den Oboenton für tiefere Töne als diese, nur voller, sanfter und wehmüthiger und eignet sich daher für klagende Affecte. Meierbeer hat es wieder zu Ehren gebracht z. B. in der Choral-Introduction zu den Huguenotten. Rossini gebraucht es zum Kuhreigensolo der Tellouverture, Wagner im Tannhäuser als Schalmei beim Hirtenliede, Liszt im Schnitterchor aus Prometheus, am Geistvollsten und Häufigsten Berlioz. — Die Klangfarbe der

Oboe ist einerseits pastoral (schalmeienartig) andrerseits durchdringend und schmerzlich. Die hohen Töne sind dünn, spitz, näselnd, altjüngferlich, einige, z. B. das hohe a ergreifend

gefühlvoll. Nach der Tiefe werden die Töne immer quarrender und maſtiger und ſprechen ſchwerer an. Unübertroffen in ihrer Anwendung ſind Bach, der ſie z. B. in einer Paſſions-Arie für ſich ein förmliches Duett zwiſchen ihren im Character ſo verſchiedenen hohen und tiefen Regiſtern blaſen läßt, und Gluck beſonders in den Arien des Agamemnon und der Clytemneſtra. In der großen Arie des Osmin in der Entführung dient ſie zu einem ebenſo reizenden als ächt characteriſtiſchen Tonſpiel. Der Character der

Flöte iſt Characterloſigkeit. Mozart mochte ſie deshalb nicht leiden. Doch kann ſie gerade deshalb von großer Wirkung ſein. Ihre tiefen ſchwindſüchtig-verblaſen klingenden Töne ſind für Schilderung von Ermattung, Reſignation unerſetzlich, ſie breiten einen ſeltſamen Schleier über die Situation und geben derſelben etwas magiſch-Geiſterhaftes. Die höheren ſind dem heiteren blauen Himmel zu vergleichen und daher harmlos-fröhlich, leicht und duftig. (ſ. z. B. Oberon und Sommernachtstraum.)

Die Piccoloflöte iſt in modernen Orcheſtern zum unerträglichen Schrei-Inſtr. geworden, während doch unſere Altmeiſter, beſonders Mozart (im Trinkliede der „Entführung" oder im Liebesliede des Monoſtatos) und Weber (im Trinkliede des Caspar) ihre feinere Behandlung ſo discret vorgezeichnet haben. So gellend ſie einerſeits, ſo reizend iſt ihr Ton andererſeits im Piano durch ſein ſinnliches Prickeln. Im Gewitter von Beethoven's Paſtoral-Symphonie erhöht ſie die durch die entfeſſelten Elemente angſterfüllte Aufregung. — Den Rohrinſtrumenten ſchmiegt ſich unter den

Blech-Inſtrumenten unſtreitig das

Horn am Günſtigſten an. Es iſt in Folge ſeines vollen Luft-Tones das eigentliche Füll-Inſtrument der Harmonie (ähnlich der Aufhebung des Dämpfers am Clavier) und wurde noch von Mozart faſt nur als ſolches gebraucht. Erſt durch Beethoven und Weber erhielt das Waldhorn ſeine höhere Bedeutung nicht allein als Solo- ſondern auch als Orcheſterinſtrument; beſonders das heroiſche und

Digitized by Google

romantiſche Element brachte dieſe Meiſter auf kunſtvollere Ausbeutung dieſes wundervoll ſchönen Inſtruments. Die herrlichſten Beiſpiele hiervon finden ſich u. A. im erſten Satze und im Trio des Scherzo's zur Eroica und A-dur-Symphonie, in der großen Leonoren-Arie, in Webers Sylvana und vor Allem in ſeinem Freiſchütz, ohne des Jägerchors in der Euryanthe und im Oberon des Zauber-Horn's zu gedenken. Die tiefſten Töne des Horns haben etwas dämoniſch-Unheimliches, noch mehr die immer mehr vernachläſſigten Stopf-Töne, welche beſonders Weber ſo genial gebraucht. — Der Klang des Hornes wird durch ſeine verſchiedenen Stimmungen modificirt. Im tieferen (beſonders in tief B) iſt der Klang ſonorer und ruhiger, in hohen heller und lauter, aber dünner. Alle dieſe Nuancirungen ſind genau zu ſtudiren. — Leider iſt durch die in neueſter Zeit geſchehene Vervollkommnung der Ventile die frühere ſorgfältige Behandlung der Natur- und Stopf-Töne ſehr verſeichtet worden. F. Gleich ſagt darüber: „Bei dem Waldhorn jedenfalls ſind die Ventile von entſchiedenem Nachtheil. Der Ton wird durch dieſelben rauh und ledern, die duftige Poeſie, ja der ganze eigenthümliche Character des Inſtrumentes geht dabei gänzlich verloren — der Ton des Ventilhorns iſt ein Mittelding zwiſchen dem des Hornes und des Fagotts, es iſt dieſes verbeſſerte Inſtrument aller Poeſie und Schönheit baar. Sollen die Hörner bloß als Füllinſtrumente dienen, wie z. B. bei der Militär- und Tanzmuſik, dann mögen die Ventile an ihrem Platze ſein, im Orcheſter aber, wo die Hörner eine der glänzendſten und ſelbſtſtändigſten Gruppen bilden, ſollte man nur einfache vorſchreiben. Da man jetzt allgemein vier Hörner im Orcheſter findet, bedarf es auch der Ventile nicht. Zwei, drei oder vier verſchiedene Stimmungen geben einen ſolchen Reichthum an Tönen, daß man auch ohne Ventile die verſchiedenartigſten Accorde bilden kann, nicht zu rechnen, daß gerade die ſogenannten geſtopften Töne des Horns prachtvolle Schattirungen ermöglichen. Viele neue Componiſten, darunter ſolche erſten Ranges wie R. Schumann und R. Wagner, haben für Ventilhörner geſchrieben — Letzterer beſon-

Digitized by Google

ders hat sie meisterhaft behandelt, doch kann selbst hieraus eine Berechtigung zur Empfehlung des an sich unschönen Instrumentes nicht hergeleitet werden, wenn man ein entschieden besseres und edleres dafür hat. Bei der

Trompete kann man die Ventile, wenn auch nicht als eine Verbesserung, doch als eine Erweiterung gelten lassen. Wenn auch das Instrument an Fülle, Kraft und Gesundheit stark eingebüßt hat, so ist das hier doch weniger bedenklich, da der Ton der Trompete nicht so empfindlich und zart ist, wie der des Horns. Der Verlust an Wohlklang wird hier dadurch reichlich aufgewogen, daß man jetzt die Trompete zu verschiedenartigen neuen Farbenmischungen und selbst ausnahmsweise zu melodischen Gestaltungen ungehindert durch Stimmung ꝛc. benutzen kann. Die Einbuße, welche die Trompete bezüglich des Tones durch die Ventile erleidet, tritt nur dann auffällig hervor, wenn in Werken mit einfachen Trompeten die betreffenden Stimmen auf Ventiltrompeten geblasen oder gar transponirt werden." Dann sinkt aber auch der beabsichtigte kriegerische oder heroische Eindruck, zumal in großen Räumen, geradezu zu dem von Kindertrompeten herab. Der Ton ist dünn, besonders in tiefen Tönen ordinär, ledern und in seiner metallenen Kraft vollständig gebrochen. Insofern hat die Einführung der Ventiltrompeten, welche für einzelne Situationen als eine ganz eigenthümliche und wirksame Färbung zu empfehlen*) sind, dennoch im Allgemeinen der immer größeren Characterlosigkeit und Bequemlichkeit in der Instrumentirung den beklagenswerthesten Vorschub geleistet, und an Stelle des vielgliederigen beseelten Tonkörpers bekommt man einen durchweg gleichförmig durchgerührten Brei vorgesetzt, aus dem nur selten ein erkennbares Klangfragment herausragt.

*) In solchen Fällen ist auch das Cornet à piston mit seinem dünnen, hohen und sehr biegsamen Tone keineswegs zu verachten. (s. z. B. in den Hugenotten.)

Digitized by Google

Geistvolle Anwendungen der Naturtrompete finden sich in der Oberonarie: „Ozean ꝛc.“ bei dem Aufgehen der Sonne*), im Figaro in den Arien des Grafen und Bartolo's; die großartigsten kriegerischen Effecte hat Spontini (am Ueberwältigendsten in einer Entrade in der Olimpia) und Wagner, der für die Restituirung der Naturtrompeten und Naturhörner auf das Entschiedenste in die Schranken tritt, die ersteren nur etwas oft und betäubend im Lohengrin gebraucht. Von allen Blechinstrumenten nun ist die

Posaune das bedeutungsvollste, und es ist deshalb bei ihr am Beklagenswerthesten, daß die Würdigung ihres ebenso edel-heroischen als erschütternd-majestätischen Tones durch die allgemeine Verleichtung fast ganz verloren gegangen ist. Gluck ist der erste, der die Posaune in der Alceste in ihrer wahren Bedeutung anwendet. Ein unsterbliches Verdienst hat sich ferner Mozart um die Posaune erworben. Er wendet sie nur sehr selten an, aber wenn dieß geschieht, wirken diese Instrumente auch mit so überwältigender Macht, daß man sich selbst jetzt noch — wo bekanntlich keine komische Oper, keine Tanzmusik, ja fast kein einfaches Lied mit Orchesterbegleitung ohne Posaunen geschrieben wird, die Klangwirkung derselben also schon abgeschwächt ist — auf das Tiefste von Mozart's Posaunen-Accorden ergriffen fühlt. Wie erschütternd muß aber der Eindruck der Posaunen im Finale des „Don Juan“, in der „Zauberflöte“, oder der unvergleichlich schönen Behandlung der Solo-Posaune im Tuba mirum spargens sonum (deren Solo man mit Ausnahme der ersten Tacte jetzt in der Regel vom — Fagott(!) blasen läßt) des Requiems zu damaliger Zeit gewesen sein! —

Die Gewalt des Posaunensatzes liegt zum Theil gerade in seiner Dreistimmigkeit, in der Macht des einfachen Dreiklanges. Eine

*) Diese Stelle erinnert lebhaft an die Aeußerung eines Blindgeborenen, welcher sich vom Sonnenlichte keine andere Vorstellung zu machen wußte, als indem er es mit dem Ton der Trompete verglich.

Digitized by Google

vierte Posaune bedeckt das ehern Durchdringende*) des Tons schon durch Ueberfüllung. Dem Posaunensatze eine

Tuba hinzufügen, ist — außer wo es sich um große Massenwirkungen des Tutti's handelt — gradezu eine Verunreinigung desselben zu nennen. Der Klang der Tuba ist rauh und unrein und erinnert im Forte an das Gebrüll eines Stiers. Sie kann jedoch in entsprechenden Situationen sehr passend und erschütternd**) wirken und ist, wie gesagt, eine tüchtige Unterlage für einen großen Bläserchor. Ueberall jedoch, wo edle Erhabenheit oder durchsichtige Klarheit ein Grundzug der Situation, sollte man niemals den groben Mißgriff begehen, dieselbe durch ihre Anwendung zu trüben.

Ueberhaupt kann dem Comp., was die Anwendung der Blechinstrumente betrifft, bei so bedeutend hervortretenden und eingreifenden Instrumenten, wie Posaunen, Tuba und Natur-Trompeten sind, nicht genug empfohlen werden, dieselben nicht ohne ernstliche Veranlassung heranzuziehen. Geschieht es aber, so muß Instrumenten von so gewichtigem Tone, besonders den Posaunen, Platz zur Ausbreitung, zum breiten Austönen gegeben werden. Dieselben kaum eingeführt wieder verschwinden zu lassen, heißt Riesen wie Zwerge behandeln. Es ist wirklich störend, wenn man einem Werke anhört, daß der Componist den wahren Geist und Character dieses oder jenes Instruments nicht erfaßt, nicht lebendig in sich aufgenommen hat, sich nichts Rechtes mit demselben anzufangen weiß, sondern es bald hier bald da zwecklos sozusagen bloß hineinspucken läßt.

---

*) Beethoven kann im Gewitter der Pastoralsymphonie nur zwei Posaunen gebrauchen, um recht durchdringend zu wirken.

**) Meierbeer hat z. B. der Scene des Hasses in der „Armide" von Gluck einzelne erschütternde Töne der Tuba in durchaus geistvoll wirksamer Weise hinzugefügt. Leider wiederholen sie sich jedoch allmählich viel zu oft und stumpfen den zuerst erschütterten Zuhörer in dem Grade ab, daß er zuletzt nur Ochsengebrüll oder Feuerlärm zu hören glaubt.

Digitized by Google

Unter den Schlag-Instrumenten nun ist die Pauke das einzige Instrument von künstlerischem Werthe. Sparsam angewendet ist sie von ganz ungewöhnlicher Wirkung. Das weiß Jeder, der z. B. Haydn's Scherz „mit dem Paukenschlag" gehört hat. Ihr Character ist recht eigentlich der des Erschütternden vom Pianissimo bis zum furchtbarsten Crescendo und Fortissimo; aber auch leise Regungen giebt sie in unheimlich aufregender Weise durch Pianissimo-Wirbel wieder, ohne daß sich der Hörer Rechenschaft von der Ursache der beunruhigenden Wirkung zu geben vermag. Ganz eigenthümlich gebraucht sie Beethoven im Scherzo der neunten Symphonie und im Adagio der B-dur Symphonie. Berlioz unternimmt mit ihnen die geistreichsten Experimente, stellt sie in den verschiedensten Stimmungen zu Accorden zusammen und hat gezeigt, daß ein Schläger sehr bequem drei Pauken abwechselnd schlagen könne. Man gebraucht gewöhnlich eine größere und eine kleinere Pauke von verschiedener Helligkeit des Tones.

Daß sich aber auch die wegen ihres gedankenlosen Dreschens in neuen Modeopern mit vollem Rechte verwünschte türkische Janitscharenmusik ausnahmsweise genial und eigenthümlich reizvoll anwenden läßt, hat Beethoven in der neunten Symphonie, Mozart in der „Entführung", Weber im „Oberon" und Wagner im „Tannhäuser" gezeigt. Sowohl die „Entführung" als der „Oberon" erhält durch sie ein ächt türkisches Colorit, welches uns sofort in eine fremde Atmosphäre versetzt. Anstatt beider Instr. ist der Gebrauch nur eines von beiden oft ungleich künstlerischer, wie u. A. der geniale Beckenschlag im „Lohengrin" bewe st. Auch Tamtam-Schläge finden sich bei Cherubini und Berlioz; auf die Nachahmer können sie aber leicht sehr bedenklich zurückschlagen. — Und so ließe sich noch Vieles über Triangel, kleine Trommel, Tambourin, Glockenspiel, Papagenopfeife und wer weiß, welche Ingredienzien des complicirten Orchesterapparates sagen, die aber kaum mehr als von äußerlich sinnlicher Bedeutung sind.

Wenden wir vielmehr unsere Betrachtung nunmehr

Digitized by Google

einem ungleich wichtigeren Gegenstande zu, nämlich der Anwendung und

Mischung der soeben einzeln betrachteten *Farben*. Es ist eine eigenthümliche=akustische Erscheinung, daß zwei Instrumente zugleich, wenigstens in *weicherer Behandlung*, keineswegs stärker klingen als eines derselben. Der Zusammenklang derselben giebt wohl *größere Fülle* und Markigkeit des Tones, eher aber ist derselbe nunmehr weicher als zuvor. Man höre *eine* Violine und hierauf 10—12 Violinen zusammen in *derselben Stärke* gespielt und man wird diese Behauptung unzweifelhaft finden. Durch dieses gegenseitige *Decken* der Töne ist es aber auch allein erklärlich, daß die zarteste Singstimme durch eine Menge begleitender Instrumente nicht ebenso viele Male unterdrückt wird, als die Anzahl derselben beträgt, vielmehr durch ihren *Einzelklang* sich mit größter Bestimmtheit und Schärfe über der Menge behauptet.

Daher wird denn auch in der Regel der Ton von zwei Instrumenten von *verschiedener* Klangfarbe, wenn dieselben nicht von zu verschiedenartiger *Stärke* des Tones sind, angenehmer, milder und *unbestimmter* und zwar in ähnlicher Weise wie Farbenmischungen in der Malerei, und in dieser Mischung der Tonfarben*) beruht eine große Kunst**) des Componisten.

*) Wie ähnlich sich in dieser Beziehung Malerei und Musik sind, beweisen die wiederum durch die Malerei aus der Tonkunst entlehnten Ausdrücke „Farbenton", „abtönen" und „componiren". —

**) F. Gleich sagt u. A. in seiner „Orchestration": „Es ist der

Digitized by Google

„Nur ein wirkliches Genie (behauptet Gleich) vermag neue Entdeckungen von künstlerischem Werth in der Farbenmischung des Orchesters, im Colorit der Gemälde, in der Wortsprache zu machen; nur wenn diese hervorgegangen sind aus den poetischen Ideen des Schaffenden, wenn sie innig in dem geistigen Inhalt verwachsen sind, haben sie eine höhere Bedeutung. Ein weniger hochstehendes Talent vermag nur nachzuahmen, nicht aber selbst Neues und Originelles zu produciren, und wenn ein solches das letztere thun will und durch Combination wirklich auf noch nicht dagewesene Effecte kommt, so merkt man diesen bald an, daß sie eben nur das Resultat der Reflexion, daß sie Flitter-

---

Umstand nicht ohne Bedeutung für die Kunst geblieben, daß zwei der größten Componisten der Neuzeit — C. M. v. Weber und Meierbeer — Schüler des großen Akustikers Abt Vogler waren. Dieser gelehrte und geniale Mann erkannte schon zu seiner Zeit, daß die Kunst der Mischung der Tonfarben im Orchester ein wesentlicher Theil der Musik überhaupt sei, daß durch ein glänzendes Colorit das Tongemälde an Leben und Ausdruck gewinnen müßte, daß ein musikalischer Gedanke erst vollkommen zu Gehör gebracht werden könne, wenn er durch äußere Mittel in das ihm entsprechende Licht gestellt und so für den Sinn empfänglicher, dem Ohre näher gerückt werde. Betrachtet man die Werke des Abt Vogler, so findet man allenthalben, welches große Gewicht er auf die Instrumentirung legte; es ist hier Alles fein berechnet, bis in's Detail ausgearbeitet, die Instrumente sind so ausgebeutet, wie dies zu einer Zeit nur möglich war, wo der Meister als Dirigent der Stockholmer Capelle dieser noch zurufen mußte: „Meine Herren, passen Sie auf — jetzt kommen Sechszehntheile!" Der Einfluß Vogler's auf seine beiden großen Schüler ist unverkennbar und tritt aus jeder Note ihrer Partituren uns entgegen."

Digitized by Google

ſtaat, Theaterflimmer ohne künſtleriſchen Gehalt ſind. Ein beſonderes Lob kann es gegenwärtig nicht mehr für einen Componiſten ſein, wenn geſagt wird, ſein Werk ſei ſchön inſtrumentirt, ebenſowenig wie eine ſchöne und elegante Diction einem modernen Dichter als beſonderes Verdienſt angerechnet werden kann: Dergleichen verſteht ſich jetzt von ſelbſt, nachdem die Kunſt der Orcheſtration und die Wortſprache durch die großen Meiſter ſo hoch gehoben worden. Wohl aber ſind eine geniale Orcheſtration, eine ſchwungvolle, von Begeiſterung glühende Sprache ein ſicheres Kriterion des Künſtlers erſten Ranges. Mit Geſchick und Verſtand inſtrumentiren, Worte zuſammenfügen oder Farben miſchen kann am Ende jeder nur einigermaßen begabte Künſtler lernen; den belebenden *Geiſt* vermag jedoch *nur* das Genie von Gottes Gnaden der ſonſt todten Form einzuhauchen.“ Hier hilft weder, wie Jahn bemerkt: „*abſtracte* Sparſamkeit noch *berechnete* Abwechslung und Gegenüberſtellung verſchiedenartiger Effecte, ſondern mit klarer Ueberlegung muß überall aus dem Vollen geſchöpft, aus dem *Ganzen* geſchaffen werden, ſodaß von dieſem aus das Einzelne *Berechtigung* und Bedeutung erhält. Der feinſte Sinn für materielle Klangwirkung vermag *bloß äußerliche* Effecte hervorzubringen, wenn er nicht als ein nur mitwirkendes Organ wahrhaft künſtleriſcher Production thätig iſt. Während die ſinnliche Erſcheinung durch das Orcheſter zu vollendeter Schönheit herausgearbeitet wird, ſind die Inſtrumente in ihrer kunſtreichen Verwendung zu den *mannigfaltigſten* Klangwirkungen doch durchaus nur die *noth-*

Digitized by Google

wendigen Träger der musikalischen Idee." Für diese ist aber hier die dramatische Situation selbstverständlich das allein Maßgebende. Dieser ist durch entsprechende Farben Ausdruck zu geben und zwar sowohl im Einzelnen als auch im Ganzen. Ueber das ganze Kunstwerk muß sich ein gewisser

Localton, eine eigenthümliche Färbung ausbreiten, welche viel zur Einheit des Totaleindrucks beiträgt. Hierzu trägt z. B. in der „Entführung" und im „Oberon", wie schon erwähnt, die Janitscharenmusik, im Freischütz die Hornmusik (wie Weber selbst sie nennt „die Jägerfarbe") Viel bei*). „Aber wo wird jetzt noch (ruft Lobe aus) eine Oper geschrieben, in welcher ein einziges Instrument nicht mitspräche? Die unausbleibliche Folge davon ist, daß wir jetzt in der Oper nur einen einzigen Localton haben. Spiele die Handlung in dieser oder jener Zeit, in diesem oder jenem Lande, unter diesen oder jenen Personen, stets dasselbe vorherrschende grelle Colorit. Der Begriff: dem heroischen, romantischen, idyllischen ꝛc. Ton „angemessen" scheint für die Instrumentation nicht mehr vorhanden zu sein. Aus gleichem Grunde entbehrt sie eines charakteristischen Tones in den einzelnen Stücken. Als Eckermann gegen Göthe bemerkte, daß jede Novelle der Wanderjahre sich von der andern durch einen besonderen Character und Ton unterscheide, erklärte Göthe ihm dieß mit f. W.: „Ich ging dabei

*) Selbstverständlich ist hier nur eine mehr äußerliche Seite des Localtones berührt; die um Vieles tiefere liegt in eigenthümlicher Bildung der Melodie, Harmonie und des Rhythmus. —

Digitized by Google

zu Werke wie ein Maler, der bei gewissen Gegenständen gewisse Farben vermeidet und gewisse andere dagegen vorwalten läßt. Er wird z. B. bei einer Morgenlandschaft viel blau auf seiner Palette sehen, aber wenig gelb. Malt er dagegen einen Abend, so wird er viel gelb nehmen und die blaue Farbe fast ganz fehlen lassen." Dieselbe Maxime muß für die Instrumentation gelten, und kein Componist hat sie consequenter befolgt als Mozart und Méhul. Jede von Mozart's Partituren zeigt, daß er entweder gewisse Instrumente ganz wegläßt, oder doch gewisse Instrumente vorzugsweise hervortreten läßt. Am Auffallendsten ist dieß in der Zauberflöte. Dem ersten Allegro sind außer dem Quartett: Hörner, Flöten, Oboen, Clarinetten und Fagotte vorgezeichnet. Dennoch haben die Flöten und Clarinetten in dieser ganzen Scene keinen einzigen Ton und treten erst mit der Erscheinung der drei Damen ein, wo die Oboen zurücktreten. Im folgenden Allegretto schweigen Clarinetten und Hörner gänzlich, dagegen treten Flöten, Oboen und Fagotts hervor. Im letzten Tempo schweigen Clarinetten und Flöten, dagegen treten zu den Oboen, Fagotten und Hörnern Trompeten und Pauken." „Schon im Idomeneo läßt Mozart (wie Jahn hervorhebt) die Bedeutung dessen, was darzustellen war, allein über die Wahl und den Gebrauch der Mittel entscheiden. In dieser Freiheit sehen wir ihn durch ein verständiges Maßhalten sich selbst beschränken, nicht allein, daß gewisse Mittel für bestimmte Effecte gespart werden, wie z. B. die kleine Flöte allein beim Sturm, die Posaunen allein beim Orakel gebraucht sind, sondern auch um durch ein-

Digitized by Google

sichtige Vertheilung die rechten Mittel auf den rechten Fleck zu bringen und das Ohr nicht zu überreizen und zu ermüden. So sind z. B. in beiden Sturmscenen keine Trompeten und Pauken — sie treten erst bei dem Fluchtchor ein, der ganz anders characterisirt ist — wohl aber bei den Tanzchören, wo es auf festlichen Glanz ankommt, und wiederum bei den Trauerchören, wo ihre Wirkung die ganz entgegengesetzte, aber nicht minder characteristisch und durch Dämpfung eigenthümlich hervorgehoben ist. — Auf die Zeitgenossen machte seine glänzende und feine Behandlung der Blasinstrumente einen außerordentlichen Eindruck*), und in der That hatte man etwas dem leichten, zarten Gewebe der Blasinstrumente bei Cherubim's Romanze Aehnliches so wenig gehört, als den weichen, schmelzenden Klang in der Arie desselben. Heutzutage würde man freilich eher das feine Maaßhalten **) in ihrer Verwendung und die meister-

*) „Das Lied des Mohren in der Zauberflöte, als er Pamina schlafend überrascht, ist z. B. ein Meisterstück psychologisch dramatischer Characteristik. Man glaubt zu fühlen, wie die lüsterne Sinnlichkeit das Blut heiß durch die Adern jagt, daß alle Nerven zittern, wenn man diese ganz leise rastlos fortrieselnde, prickelnde Musik hört. Marx hat mit Recht auf die drastische Wirkung der nur hier angewandten Piccoloflöte aufmerksam gemacht, welche in der raschen Figur mit der Flöte und Violine zusammengeht. Auch die zitternde Sechszehntheilbewegung der Saiteninstrumente und die starken Accente der Clarinetten und Fagott's tragen wesentlich zur Characteristik bei." Jahn. Mozart, III. Band.

**) „Daß Posaunen nie, Trompeten und Pauken außer der Ouverture, dem Marsch mit Chor und dem Schlußsatze der Finale's nur in drei Arien — des Bartolo, Figaro und Grafen — wo sie

hafte Behandlung der Saiteninstrumente bewundern, welche durchweg den Grundton des Orchesters bilden und dabei eine aus der selbstständigen Bewegung der einzelnen Instrumente hervorgehende, stets frische und lebendige Vielseitigkeit entwickeln, vor Allem aber die tüchtige Gesundheit der Klangwirkung im Allgemeinen, die im Kräftigen wie im Zarten gleich wohllautend bleibt, die Einheit, welche nicht durch stets wechselnde Combinationen zu blenden und weder durch massenhaftes Verschwenden, noch durch raffinirtes Aufsparen einzelner Mittel einzelne glänzende Effecte zu erreichen strebt, sondern Alles mit Einsicht und Maaß zusammenhält und daher nie um die rechte Steigerung verlegen ist*)." — „Auch bei Beethoven, der doch ebenfalls zuweilen zu großen Mitteln griff (führt Gleich an), wird die Musik nie

---

durchaus characteristisch wirken, angewendet sind, will nicht viel sagen; die ächte Sparsamkeit zeigt sich nicht im bloßen Verzichten, sondern in der Weise, wie man die Mittel zu Rathe hält, welche man zur Hand hat." — Dagegen läßt sich nicht leugnen, daß M. z. B. im Hauptsatze der sogenannten Rachearie im „Don Juan" die Instrumentirung zersplittert hat, daß letztere nicht der Bedeutsamkeit von M.'s genialem Hauptgedanken entsprechend plastisch genug concentrirt ist. —

*) „So ist z. B. im Gebet des Idomeneo die Pizzicatobegleitung der Violinen schon dadurch belebt, daß die Figur meist unter sie vertheilt ist. Dazu aber tritt eine selbstständige Figurirung der Blasinstrumente, in der sich eine fortwährend gesteigerte harmonische Bewegung entwickelt, die durch die eigenthümliche Klangwirkung eines jeden besonders gefärbt erscheint. Bei der Wiederholung finden wir dagegen noch eine neue Ausbildung der zuerst angedeuteten Elemente."

Digitized by Google

zum Lärm; er wirkt hauptsächlich — in der Regel nur mit schwächerem Orchester — durch die gewaltige Kraft seines Genius: er verstand, wie wohl kein anderer Meister, die Kunst, mit wenigen Mitteln, oft nur mit einem einzigen Dreiklang oder selbst nur mit einem Unisono in den Saiteninstrumenten, eine Kraft und Fülle des Tones zu entwickeln, die Andere nicht erreichen, und wenn sie die ganze schwere Artillerie des Orchesters ins Treffen führen." — Auch Weber giebt die schlagendsten Zeugnisse weisen Maßhaltens. In Caspar's Trinklied z. B. war der Ausbruch einer rohen und wilden Natur zu schildern. „Welche erwünschte Gelegenheit für Spectakel-Componisten (ruft Lobe aus), das ganze Schrei-Personal des Orchesters aufzubieten! Man sehe in der Partitur die wenigen Instrumente und den kargen Gebrauch derselben. Und welch treffender, characteristischer Ausdruck!" „Die reichere und poetischere Behandlung (führt Brendel aus), welche Mozart dem Orchester nach Gluck's Vorgang angedeihen ließ, verführte die späteren Componisten, die Welt der Instrumente immer mehr hervortreten zu lassen und sich vorzugsweise in dieses elementarische Leben zu vertiefen. Die Höhe und Selbstständigkeit, zu welcher Beethoven die Instrumentalmusik geführt, das entschiedene Uebergewicht, welches er derselben gegeben hatte, kam hinzu, und so geschah es, daß allmählich bei nicht wenigen Tonsetzern eine Umkehrung des wahren Verhältnisses eintrat und der Hintergrund, das Orchester, zur Hauptsache, die Singstimme aber, statt frei darüber zu schweben, zur Nebensache herabsetzt und erdrückt wurde, daß die auftretenden Personen öfters nur dazusein scheinen, um zur

Digitized by Google

Belebung zu dienen, zur Staffage, ähnlich jenen Bildern, deren Titel dieselben als historische Gemälde bezeichnet, während man, sobald man näher tritt, eine Landschaft erkennt, welche, als solche Zweck des Kunstwerkes, nur durch ein paar winzige Figuren, durch eine Flucht nach Egypten und dergl. belebt ist. Es geschah dieß anfangs mit Geist, und bei unseren Romantikern sind dadurch eine Menge zauberischer, märchenhafter Effecte erschlossen worden, welche dem rein menschlichen, classischen Mozart fremd waren. Es liegt außerdem in der Natur der Sache, daß Steigerungen im weiteren Fortgang der Entwicklung nicht von der Hand zu weisen sind. Aber bei allem Reichthum, bei aller Farbenpracht, welche dadurch erreicht wurde, konnte doch nicht ausbleiben, daß mehr und mehr eine Verrückung des wahren Verhältnisses eintrat und als endliches Resultat sich der völlig unkünstlerische Instrumental-Lärm, mit welchem uns die spätere Kunst so oft belästigte, ergab. — Mag die Instrumentation an sich selbst noch so schön sein, sie ist verwerflich, sobald sie die Singstimme beeinträchtigt; widerwärtig aber ist es und nur für den Ungeschmack einer rohen Menge, das Orchester zum Lärmmachen gebraucht und zu diesem Zweck die Massen ganz äußerlich gehäuft zu sehen." —

„Zur Erreichung verschiedener Zwecke bedarf es verschiedener Mittel. So schön und überwältigend ein volles, starkes Orchester bei einem Werke großen und ernsten Genre's, so hinderlich ist es bei Musik leichterer Gattung. Es ist ein heilloser Mißbrauch der Neuzeit, daß unsere komischen

Digitized by Google

Opern mit demſelben Orcheſter ausgeſtattet werden, wie die großen und ernſten." (F. Gleich. „Orcheſt.") „Die größere Mannigfaltigkeit der Klangſtimmen wäre (wie Lobe erwähnt) ein unzweifelhafter Vortheil, wenn ſie überall nur zur deutlicheren Hervorhebung der Wahrheit des Ausdrucks verwendet würden. Sehr oft aber verleitet ſie die Componiſten, neue Klänge anzubringen, ohne zu berückſichtigen, ob ſie auch von dem Objecte bedingt ſind. Es werden durch dieſelben zwar mehr Contraſte möglich, dieſe erſcheinen aber meiſt nur in einzelnen grellen Lichtern und Schatten, ſodaß derartige Werke Stahlſtichen gleichen, die durch hellſtes Weiß und dunkelſtes Schwarz Nichtkenner blenden ſollen. Durch die nach oben vermehrten Stimmen iſt die Muſik ſchreiender und gellender, durch die nach unten vermehrten dumpfer und brüllender, im Ganzen aber contraſtloſer als früher geworden, vornämlich weil ſie weitaus zu dick gefärbt iſt." „Jedes Inſtrument (Marx'ſche MZ.) trägt rückſichtlich der Verſchiedenheit ſeiner Wirkung hundert andere in ſich, (man denke nur daran, zu wie heterogenen Effecten Mozart daſſelbe Inſtrument gebraucht z. B. die Oboe) und es iſt ein thörichter Wahn, daß nur Zuſammenwirken das Starke, Mächtige auszudrücken vermag. Ein einzelner, von dieſem oder jenem Inſtrumente ausgehaltener Ton bewirkt oft das innerſte Erbeben. Hiervon geben viele Stellen in Gluck's Opern auffallende Beweiſe." Fink ſagt in ſ. Geſch. d. Oper: „Nichts iſt phantaſtiſcher als die Stimmen der Inſtrumente. Genien und Nymphen, Olymp und Walhalla zaubern ſich aus ihnen hervor. Der

Digitized by Google

Componist lasse sie lispeln, er lasse sie toben, je nachdem es angemessen. Nur lasse er sie nicht stets lispeln, nicht stets blasen und pauken; das Eine ermattet, das Andere betäubt. Er kenne ihre Sprache und liebe sie, aber er beschwöre sie nicht mehr noch zahlreicher herauf, als der Zweck gestattet. Es möchte ihm sonst ergehen wie dem „Zauberlehrlinge", und die Besen werden Wasser auf Wasser gießen bis zur Sündfluth. — Vor Allem wolle er nicht gelehrt thun. Nie male er mit seiner Orchesterbegleitung ins Kleine; er giebt kein Miniaturbild. Er arbeite mit großen, sichern Strichen und überfülle Nichts, damit es im Raume deutlich wirke und nicht in eine unklare Masse verschwimme."

Ist der Tonmalerei (natürlich im höheren, künstlerischen Sinne) eine gewisse Berechtigung zuzugestehn, so ist jedenfalls die dramatische Musik deshalb für sie das günstigste Gebiet, weil hier durch die sichtbare Handlung auf der Bühne der musikalische Ausdruck in seiner Verständlichkeit höchst wirksam unterstützt wird. „Sobald die Tonkunst allein auftritt, (behauptet F. Gleich) ist ihre Sprache zu unbestimmt, um Concretes in ihr Bereich ziehen zu können. Vereint mit der Wortdichtung aber, besonders im musikalischen Drama kann und muß sie auch Gegenstände illustriren, die weit über das Bereich der Gefühlswelt hinausliegen. Sie kann hier Schilderungen geben, die in der reinen Instrumentalmusik unklare, verworrene Gestaltungen erzeugen und mehr oder weniger als Spielerei erscheinen würden, während sie im Theater ungleich mehr künstlerische Berechtigung haben*)." „Endlich ge-

*) „Nur muß bloße Nachahmung, die von so Vielen für

hören auch (nach der Marx'schen MZ.) zur Instrumentirung die verschiedenen

Figuren der begleitenden Instrumente. Wie oft erhebt eine solche, richtig aus dem Innern aufgefaßte Figur die Wahrheit des Ausdrucks*) bis zur höchsten Kraft. Wie tief ergreifend ist nicht z. B. die in Octaven fortschreitende Figur der zweiten Violine und Viola in Mozarts Arie: „non mi dir, bel idol mio". — — Auch rücksichtlich der Figuren läßt sich Nichts künstlich ersinnen, Nichts hinzu machen. Die lebendigen Farben des Tongedichts heben das kleinste Detail glänzend hervor; jeder fremde Schmuck aber würde

---

musikalischen Ausdruck gehalten wird, in einer wahren, guten und ächten Musik wegfallen. Die Nachahmung des Steigens, Fallens, einer unterbrochenen Bewegung, des Fliegens, Weinens, Lachens ꝛc. kann nicht musikalischer Ausdruck heißen, weil die Absicht davon bloß dahin geht, die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf die Aehnlichkeit zwischen den Tönen und denjenigen Dingen zu richten, die sie beschreiben sollen und dadurch unserem Verstande Anlaß zu einer Vergleichung zu geben, anstatt das Herz zu rühren und die Leidenschaften der Seele zu erregen. Also nicht diese unbedeutende Nachahmung ist Ausdruck, nicht bei einer leeren Nachahmung einzelner Worte darf der Componist verweilen; und wenn er Leidenschaften durch Nachahmung zu erregen sucht, so muß sie gemäßigt und weislich eingerichtet sein, daß sie dem Zuhörer den Gegenstand gleichsam nur vor die Augen bringt, ihn aber nicht nöthigt, eine Vergleichung zwischen dem Gegenstande und den Tönen anzustellen. Die Gewalt der Musik gleicht in diesem Falle der Gewalt der Beredsamkeit; wenn sie wirken soll, muß sie auf geheime, unvermerkte Art wirken. Auskramende Prahlerei stört den Hauptzweck." Avison. Versuch über den musik. Ausdruck.

*) S. z. B. Spontini's Figuren, besonders in der Vestalin.

nur entstellen.“ „Doch ist zugleich (wie Jahn räth) nie außer Acht zu lassen, daß das Orchester

nur neben den Singstimmen wirkt. Bei aller Vorliebe für detaillirte Behandlung der Begleitung ist doch der Gesang nicht als Programm für das zu betrachten, was eigentlich das Orchester ausführen soll, sondern als das beseelende und beherrschende Element, von dem, als dem Kernpunkt, die Gestaltung des Ganzen ausgeht*).“ — „Durch vollständige Aufnahme der Melodie in das Orchester (sagt Wagner) bekannte der Musiker, daß dieselbe eine Instrumental-Melodie sei. Die Gesangstimmen erschienen im Grunde auf diesem vollständig abgeschlossenen Tonkörper durchaus überflüssig! Der Zuhörer empfand dieses Mißverhältniß ganz unwillkürlich: er verstand die Melodie des Sängers nicht eher, als bis er sie frei von den beunruhigenden Worten (!) nur von Instrumenten zu Gehör bekam.“

Die Klage ist ebenso allgemein als begründet, daß zur Begleitung des Gesanges heutzutage viel zu stark instrumentirt wird. Die meisten Componisten scheinen alles feinere Gefühl für das ätherische Element des Gesanges verloren zu haben; sie scheinen sich gar nicht mehr klar zu machen, ein wie empfindlich-zartes Organ der Kehlkopf, zumal der weibliche ist. Fast gänzlich scheint ihnen jene Keuschheit der Instrumentirung abhanden gekommen zu sein, welche wir u. A. an unserclassischen Meistern noch jetzt so allgemein bewundern.

*) Nach dieser Seite hin ist z. B. gerade das Studium des Idomeneo belehrend.

Digitized by Google

Und bei aller Massigkeit doch keine Unterstützung für den Sänger, der sich aus dem Gewühle der fremdartigsten Harmonien seine Intonationen so mühsam herausfischen muß, daß er in ewigem Zweifel schwebt, ob ihn der Zufall auf den rechten Ton führen wird*).

Trompeten, Posaunen, Tuba und ähnliches schweres Geschütz sollten schon aus Rücksicht auf den Sänger niemals angewendet werden, wo ihre Tonfarbe nicht ausnahmsweise einmal ganz unerläßlich ist, und auch dann nur alternirend, auch der Contrabaß nur seltener. Wir müssen durchaus aus dem jetzigen Spectakelunfug heraus zurück zu schlichter, einfacher, wohlthuender Durchsichtigkeit, wenn wir nicht schließlich alle Singstimmen tödten wollen. —

Außer der Gesangbegleitung aber erfüllt das Orchester, wie schon vielseitig erwähnt „eine andere nicht minder wichtige Function, indem es sich an der psychologischen Characteristik betheiligt (Jahn). Keine Empfindung ist so einfach, daß sie durch einen Ausdruck auf einmal erschöpfend dargestellt werden könnte. Während nun der Singstimme die wesentlichsten Hauptzüge zugewiesen werden, übernimmt es das Orchester, die zarten Nebenregungen des Gemüthes auszudrücken, ja die streitenden Widersprüche im

*) Befindet sich der Sänger vom Orchester weiter entfernt, so unterlasse der Componist keinenfalls, seinen Gesang ab und zu durch kräftige, volltönende und möglichst einfache Zwischenaccorde in der Intonation zu unterstützen.

Digitized by Google

S
m
de
de

re
m
w
n
di
sc
w

onsieur

sieur de Barrouhet
hanteur Célèbre
Mayon N: 26: à Bayonne

Digitized by Google

Innern der Seele, aus dem die Empfindungen sich entwickeln, bloßzulegen, wie es von allen Künsten allein die Musik vermag. Durch diese Ausführung erhält die psychologische Characteristik eine so tief begründete Wahrheit, einen so vielseitigen Reichthum des individuellen Lebens, daß sie ganz wesentlich beiträgt, Personen und Situationen den Zauber des unmittelbar und unwiderstehlich Ergreifenden zu ververleihen, auf dem die eigentlich dramatische Wirkung beruht." „Die Instrumentalmusik kann (nach Dommer) dem directen Gefühlsausdruck des Gesanges durch ihre darstellende Kraft bei Veranschaulichung innerer Zustände oder dramatischer Scenen wesentlich behülflich sein, indem sie mit Phantasiebildern mannigfacher Art hinzutritt, welche den Gedanken vielfach erhellen*)." —

*) „Die dem Orchester im Figaro gegebene Stellung (sagt Jahn) ist nicht nur ein Fortschritt, sondern eine wesentlich neue Leistung. Hier tritt es nicht nur als integrirender Theil des Ganzen auf, sondern als ein gleichberechtigter, der durchaus selbstständig für die musikalisch-dramatische Darstellung mit allen seinen Kräften thätig ist." —

Digitized by Google

Selbstständigere Verwendung des Orchesters zur Vorbereitung und Ergänzung.

Aber auch zu ganz selbstständigen Aeußerungen ohne Verbindung mit Gesang bietet die Oper dem Orchester die mannigfaltigsten Gelegenheiten. Wagner bemerkt darüber: „Die Momente, in denen das Orchester sich vollständig aussprechen darf, sind hauptsächlich solche, die volles Aufgehen des Sprachgedankens in die Empfindung noch nicht ermöglichen. Da, wo sich das Drama aus noch unausgesprochenen innern Stimmungen heraus vorbereitet, vermögen solche Stimmungen vom Orchester in einer Weise ausgesprochen zu werden, daß ihre Kundgebung den von der dichterischen Absicht als nothwendig bedungenen Character der Ahnung an sich trägt.“ Dieß geschieht aber, „indem sich die Sprache des Orchesters durch innige Anlehnung an die Versmelodie zur Mittheilung desjenigen Gedankens an das Gefühl steigert, den die Versmelodie noch nicht aussprechen kann oder will“.

„Gerade solche Momente aus dem Leben, zu deren Darstellung sich bisher der Musiker angezogen fühlte, sind es, deren der Dichter zur Vorbereitung wichtiger Ent-

Digitized by Google

wicklungen bedarf, und deren mächtiger Hülfe er zum Nachtheil für sein Werk entsagen mußte, weil sie ohne die ergänzend-gefühlsbestimmende Mitwirkung der Musik ungerechtfertigt, störend, lähmend, anstatt helfend und fördernd erscheinen." — Ferner sagt Wagner über die schon pag. 198 besprochenen Momente der Erinnerung: „Eine bereits früher gesungene Melodie, vom Orchester ausdrucksvoll da wiederholt, wo der Darsteller jene Empfindung nur noch in der Erinnerung hegt, verwirklicht uns seine Gedanken. Ja selbst, wo er sich derselben nicht mehr bewußt, vermag ihr characteristisches Erklingen im Orchester in uns eine Empfindung anzuregen, die uns durch Deutung von Motiven verständlich wird, welche in der Situation wohl enthalten sind, aber nicht zum hellen Vorschein kommen können." — Endlich hat das Orchester die Aufgabe, das Verständniß und den Eindruck stummer Geberden zu unterstützen, welche für die Handlung von Bedeutung sind, und zwar „durch Tonfiguren, wie sie dem Character der entsprechenden Instrumente eigenthümlich sind und sich wiederum durch entsprechende Mischung für characteristische Individualitäten gestalten*). Vergegenwärtigen wir uns die unendlich wechselvollen Beziehungen solcher scharf abgegrenzter Individuen, so begreifen wir auch das Bedürfniß des Ohres nach

*) „Die Fähigkeit hierzu gewann das Orchester aus der Begleitung der Tanzgeberde. Den Punkt, wo beide sich als gegenseitig bedingt kund gaben, hatte sie im Rhythmus, und in diesen Punkt müssen beide nach jeder Entfernung von demselben zurückfallen, um verständlich zu bleiben." Wagner. Oper und Drama.

Digitized by Google

einem diesem Eindruck auf das Auge entsprechenden, in welchem der erstere ergänzt und verdeutlicht wird.“ „Die Musik vermag allein zu zeigen, was in dem tief verschlossenen Gemüth der tragischen Person vorgeht; sie giebt das, was die höchste Kunst des Schauspielers in stummem Spiel, in Mienen und Bewegung oft nicht einmal andeuten kann und darf.“ (Berl. MZ. v. Marx.)

Die Begleitung der Geberde durch die Musik leitet uns auf die Betrachtung der in Opern vorkommenden

Pantomimen und Tänze.

Eingehendere Beleuchtung aller für Hebung und Regenerirung des Tanzes in Betracht kommenden Gesichtspunkte für die Kapitel „Mimik“ und „Pantomime“ im zweiten Bande vorbehaltend, beschränke ich mich hier auf die für die Composition nöthigsten Hinweise.

Wie in einem Kunstwerk Alles mit Ernst und Sorgfalt behandelt und ausgearbeitet sein muß, so ist auch höherer künstlerischer Behandlung der sogenannten Balletmusik im Allgemeinen viel mehr Beachtung und Bedeutung zuzuwenden, als dies in der modernen Operncomposition in der Regel noch immer üblich ist.

Von wahrhaft künstlerischen Gesichtspunkten aus betrach-

Digitized by Google

tet sind in jeder Art dramatischer Werke Pantomime und Tanz nur da statthaft, wo sie nothwendig durch die Handlung bedingt sind, wie z. B. in der „Stummen" oder im ersten Don Juan-Finale. Jedes „Anbringen" von Ballets ohne Nothwendigkeit in der noch immer landläufigen Weise wirkt in lästigem Grade störend auf den Fortgang der Handlung, folglich unkünstlerisch und abgeschmackt.

Lassen wir uns doch weder durch unser in grobsinnlichen Genuß eingewöhntes und dadurch zu den albernsten Wünschen verzogenes Publikum noch durch den in dieser Beziehung auf den Bühnen eingerissenen argen Schlendrian noch ferner dazu verleiten, unser eigenes Kunstwerk durch seichte Tanzmusik zu entstellen und zuweilen zu den unerhörtesten Erniedrigungen herzugeben!

Wo dagegen Pantomime oder Tanz als ein die Handlung ergänzendes, folglich wesentliches dramatisches Element erscheinen, da hat der Componist jedes Moment derselben genau zu erfassen und zu verfolgen, alle darzustellenden Situationen, alle in ihnen sich regenden Gefühle in seiner Musik möglichst klar, entschieden und characteristisch wiederzugeben. Es stehen ihm hierzu die reichsten Mittel melodischer Erfindung, der interessantesten Harmonik und vor Allem der pikantesten Rhythmik, die ganze Farbenpracht des modernen Orchesters unbeschränkt durch andere Rücksichten zu Gebote. Seine wesentlichste Aufgabe ist: lebendige, treffende Characteristik. Die empfehlenswerthesten Vorbilder sind: Gluck in der „Iphigenie in Aulis", in den süßbezaubernden Balletchören der „Armide" und in seinem

Ballet „Don Juan", Spontini, nach dieser Seite hin bisher viel zu wenig gewürdigt, und Auber in der „Stummen". Auch Halevy, Rossini und Meierbeer bieten (in ihren wenngleich oft unmotivirt herbeigezogenen Ballets) sehr Characteristisches, desgl. Lindpaintner in dem einst sehr beliebten „Joco". Auch Beethoven hat ein Ballet „Prometheus" componirt. Ebenso beachtenswerth für das Studium sind ferner: Mozarts Tänze in „Don Juan" und „Figaro", S. Bach's und Mozart's Sarabanden, Haydn's, Beethovens und Mozart's Menuetten, die Polonaisen in Spohr's „Faust", Meierbeers „Struensee" ꝛc. und besonders auch Wagner's „Rienzi" und „Tannhäuser". —

Das eben Gesagte gilt ebenfalls für die in Opern vorkommenden

Märsche und Aufzüge.

Vor Allem sind Mozart's Märsche in der „Zauberflöte" und im „Idomeneo" von Bedeutung (s. die höchst characteristische Instrumentirung z. B. des M. im zweiten Zauberflöten-Finale), ferner der Triumphzug in Méhul's „Josef", Beethoven's Marsch im „Fidelio" mit seinem für Pizarro's Intrigue characteristisch-unsicheren Rhythmus, sein ehemer Marsch in „Egmont", Spontini's Märsche und Aufzüge, Händel's Siegesmarsch im „Maccabäus", Wagner's Tann-

Digitized by Google

häusermarsch und Brautzug im „Lohengrin", Mendelssohn's Hochzeitsmarsch im „Sommernachts-Traum", Meierbeer's Marsch in „Struensee" und viele andere. Der Character der am Marsche Betheiligten ist in Verbindung mit lebendiger Situationsschilderung, wo es irgend zulässig, in der Musik stets möglichst treffend und drastisch auszudrücken, desgleichen die jene Personen erfüllenden Affecte. —

Melodramatische Musik.

Das Wesentlichste über dieselbe findet sich bereits S. 117 angedeutet.

Aehnlich wie bei Ouverturen, Ritornells ꝛc. hat bei Melodramen die Musik eine die verschiedenen Affecte und Gemüthsregungen nicht nur darstellende sondern zugleich auch vorbereitende Aufgabe. Ihre, wenn auch oft noch so embryonischen Gedanken haben daher dem Texte nicht nachzufolgen, oder höchstens in dem seltenen Falle, wo der Componist das Bedürfniß fühlt, das Gesagte noch nachdrücklich zu bestätigen, sondern haben vielmehr der betreffenden Textstelle vorauszugehen, um das Gemüth in die für letztere entsprechend empfängliche Stimmung zu versetzen.

Auch bei der Anlage melodramatischer Musik ist einheitlichere Durchführung bestimmter ausgeprägter Gedanken möglichst anzustreben und festzuhalten.

Digitized by Google

Außerdem aber bedingt ihre Anlage bestimmte technische Rücksichten. Das sicherste Mittel, um unangenehme Collisionen zwischen Declamation und Musik zu vermeiden ist: während der einzelnen Redeabschnitte die Musik entweder gänzlich schweigen, oder während der ganzen Dauer des betreffenden Abschnittes einen einzigen Accord (nöthigenfalls auch mit Tremolo) aushalten zu lassen. Findet sich der Componist dagegen auch während der Rede zur Darstellung musikalischer Gedanken veranlaßt, so ist dieselbe stets so einzurichten, daß Rede und Musik zu gleicher Zeit abschließen, vielleicht am Besten, indem man mit einer Secundenuhr in der Hand sich erst die Rede vorspricht und sodann die zugehörige Musik spielt. Da aber dennoch durch geringes Zögern des einen oder andern Theiles leicht ernstliche Unordnung einreißen kann, so ist der Ausgang der Musik stets so einzurichten, daß dieselbe weder dann mit der Rede in Conflict geräth, wenn sie zu früh bei dem betreffenden Abschluß eintrifft, noch auch dann, wenn sie zu spät zu ihrem Schlusse gelangt*). Erfahrungsmäßig höchst rathsam endlich ist es, dem Declamirenden Aufhaltezeichen vor alle diejenigen Stellen zu schreiben, bei denen zu frühes Weitergehen desselben Unordnung herbeiführen würde. Alle mit diesem Zeichen versehenen Stellen darf er nicht eher zu sprechen anfangen, als bis ihm vom Dirigenten dazu ein besonderer Wink gegeben wird. — Während der Rede muß die Musik

*) Am Besten mit Hülfe größerer Fermaten.

Digitized by Google

noch leiser und durchsichtiger instrumentirt gehalten werden, als während des Gesanges, um die Declamation nicht erheblich zu unterdrücken. —

Ouverture — Introduction — Entreact.

Die selbstständigste und großartigste Entfaltung ist dem Orchester in der Ouverture gestattet. In der frühesten Zeit leitete man die Oper durch kurze Instrumentalsätze, Intrata oder Sinfonia genannt, ein. „Erst seit Gluck beginnt (nach Reißmann) die Ausbildung der Ouverture selbstständiger zu werden, doch auch ihm scheint nur einmal, bei der Iphigenie in Aulis die Wirkung durch den Contrast vorgeschwebt zu haben. Sonst ist das Princip des Contrastes in den, noch immer aus einem in verschiedene Tonarten versetzten Motive bestehenden Ouverturen erst nur äußerlich vorhanden, es macht sich nur in der Reihenfolge der Sätze, nicht auch an einem einzelnen geltend. Erst Haydn führte mit durchgreifendem Erfolg das durch Bach auch dem Instrumentalstyl gewonnene Princip der Dominantwirkung durch" und ein zweites Thema ein, welches mit dem ersten in Wechselwirkung oder in Conflict gebracht wurde. Auf diesen bedeutenden Fortschritt basirte Mozart die Anlage seiner Ouverturen, als deren Grundform sich somit ursprünglich dreitheiliger Sonaten- (oder Sonatinen-) Satz ergiebt. —

Digitized by Google

Ueber einige dieſer noch viel zu wenig gewürdigten Vorbereitungs-Prologe äußert ſich Jahn folgendermaßen: „Die Ouverture zu „Idomeneo“ iſt ein einziger lebhafter Satz, der den Character der Einleitung auch dadurch zeigt, daß er nicht vollſtändig abſchließt, ſondern unmittelbar in die erſte Scene hinüberleitet. Gleich in den erſten Tacten kündigt ſich ein gewiſſer typiſcher Ton heroiſchen Weſens an, der auch nachher mehrmals angeſchlagen wird, allein im Ganzen herrſcht ein ſtrenger Ernſt vor, der ſich ebenſowohl in der Neigung, in die Molltonart auszuweichen, als in herben aber ſchönen Diſſonanzen ausdrückt, wogegen das Mittelthema, das zuerſt in amoll eine ſanfte Klage beginnt, die ſich mit dem wunderſchönen Eintritt des C-dur beruhigt und verklärt, höchſt wirkſam abſticht. Wie einfach und eindringlich iſt hier die Wirkung der harmoniſchen Wendung auch durch die mit dem Eintritt der Clarinetten veränderte Klangfarbe gehoben! Zum Schluß treten die Diſſonanzen auf einem zweimaligen Orgelpunkt, erſt auf der Dominante, dann auf dem Grundton gehäuft und verſtärkt in grandioſer Weiſe auf und bereiten den Hörer auf die Kämpfe vor, an denen er Theil nehmen ſoll.“

Ueber die Ouverture zur „Entführung“ ſchreibt Mozart: „ſie wechſelt immer mit f und p ab, wo beim f allezeit die türkiſche Muſik einfällt, modulirt ſo durch alle Töne fort und ich glaube, man wird dabei nicht ſchlafen können und ſollte man eine ganze Nacht nicht geſchlafen haben.“ „Allein damit iſt es nicht genug (fährt Jahn fort): der Character dieſer Ouverture iſt ſo eigenthümlich phantaſtiſch, daß nach wenigen Tacten der Zuhörer ſich in einer märchenhaften Stimmung befindet. Die verſchiedenſten Empfindungen, heitere und ſchmerzliche, werden in unermüdlichem Wechſel leicht angeſchlagen, ohne je feſtgehalten zu werden, der Ton des Ganzen iſt ſo heiter und friſch, daß der Zuhörer ſich willenlos dem bunten Spiel überläßt, und durch die fremdartige Klangfarbe wird die Vorſtellung von einer ungewohnten Welt, in der wir uns befinden, noch lebhafter erregt. Da unterbricht ein langſamer Satz, welcher das ſehnſüchtigſte Ver-

Digitized by Google

langen auf die innigſte und zarteſte Weiſe ausſpricht, das rührige Treiben: in ihm iſt rein und einfach das Gefühl der Menſchenbruſt ausgedrückt. Ehe es noch verhallt iſt, ſind wir ſchon wieder in das regſte, phantaſtiſcheſte Weben hineingezogen, das raſch vorüberrauſchend in einen ſehnſüchtigen Ruf verklingt, an den ſich nun Belmonte's Cavatine unmittelbar anſchließt. Sie iſt eben jener Mittelſatz der Ouverture, der aber dort in moll hier in dur erſcheint. Dieſer Wechſel und zugleich die verſchiedenen Nuancen in der Behandlung für die Singſtimmen und das Orcheſter geben dem reizenden Satz einen ſo verſchiedenen Ausdruck, wie wenn man dieſelbe Gegend im Mondſchein und im klaren Morgenlicht ſieht. So ſind wir durch die Ouverture *frei gemacht*, um das Kunſtwerk als ſolches auf uns wirken zu laſſen, *vorbereitet* auf das, was uns nicht allein zunächſt beſchäftigen ſoll, ſondern den *Kernpunkt des Ganzen* bildet."

„Was für ein fröhlich lebendiges Treiben herrſcht ferner in der *Figaro-Ouverture* vom erſten neugierigen Murmeln der Geigen bis zur jubelnden Schlußfanfare. Eine ſchöne, muntere Melodie treibt die andere vor ſich hin, das perlt und rauſcht und ſchäumt von Luſt und Behagen wie ein friſcher Bergquell, der im Sonnenſchein luſtig über die Steine hüpft; einzelne ſtarke Schläge reizen electriſirend die Bewegung, und als einmal eine leiſe Wehmuth durchzuſchimmern ſcheint, da verklärt ſich die luſtige Fröhlichkeit zum innigſten Ausdruck des Glücks und der Befriedigung. Wie die Regungen einer heitern, poetiſch angeregten Stimmung unvermerkt entſtehn und in einander übergehen, ſo ſchlingt ſich ein Motiv in's andere, das Ganze wächſt vor uns auf: es iſt da, und wie eine ſchöne Natur durch ihre Gegenwart beglückt und erfreut, ſo wirkt auch dieſe Muſik unmittelbar auf den Zuhörer und hebt ihn unvermerkt zu jener lichten olympiſchen Heiterkeit der homeriſchen leicht lebenden Götter empor. Von Anfang her war das Dahinſtrömen des Preſto's an der Stelle, wo der Rückgang ins erſte Thema, von einem langſameren Mittelſatz nach Art eines zarten Siciliano unterbrochen. Mozart

Digitized by Google

hat es aber für die Einleitung dieser Oper passender gefunden, den Ausdruck heiterster Rührigkeit durch nichts Fremdartiges zu stören." In gleicher Weise ist bei Jahn über die Ouverturen zu „Don Juan", „Cosi fan tutte" und zu „Titus" nachzulesen.

Der Zweck der Ouverture und die künstlerisch allein haltbare und zu rechtfertigende Art und Weise ihrer Anlage ist, wie aus diesen Beleuchtungen klar hervorgeht: Vorbereitung auf die Situationen und Affecte der folgenden Handlung, ohne irgend welche Bekanntschaft mit dem Inhalte des Stückes vorauszusetzen. Zu einer solchen Vorbereitung können sich aber natürlich nur musikalische Gedanken eignen, welche ganz selbstständig ohne Gesang ein entschiedenes, characteristisches Gepräge haben. So stellen sich uns Gluck's, Mozart's, Beethoven's und Mendelssohn's Ouverturen dar. Ohne irgend welche Voraussetzung einer Bekanntschaft mit dem Inhalt oder mit Melodien des Stückes sind sie vollständig fähig, den Hörer in die geeignete Stimmung zu versetzen. C. M. v. Weber dagegen lenkte, durch den Cultus der absoluten Melodie verleitet, auf eine bedenkliche Bahn hinüber, indem er besonders ansprechende, ohne den Text jedoch jeden Halt eines tieferen Verständnisses verlierende Melodien aus der Oper in seine Ouverturen aufnahm und dadurch allerdings wohl dem gedankenlosen Dilettanten viel mehr bot, woran er sich delectiren konnte, in seinen Ouverturen jedoch keinen einheitlich den Stoff vorbereitenden Prolog bot. Auch Mozart, Beethoven, Gluck verweben Gedanken der Oper in deren Ouverture; aber vor Allem nehmen sie nur solche, die von einem so bestimm-

Digitized by Google

ten Gepräge, daß sie richtig vorbereiten helfen, und dann bringen sie dieselben stets nur in der Einleitung wie in „Don Juan", „Iphigenie in Aulis", oder höchstens als einzelne Episode in dem voll Einheit und entsprechendem Character aufgerollten und durchgeführten Hauptsatze, z. B. in der „Entführung" die süße Romanze, in der Leonorenouverture Florestan's Gesang und das Trompetensolo oder in der O. zur „Zauberflöte" die Hörner der Priester. Dem gegenüber fallen (bei dem zweiten Thema wenigstens) Webers Ouverturen zu überwiegend in den Potpourristyl (am Auffallendsten die zu „Oberon"). An dieser Stelle knickt Weber die Gewalt seiner bis dahin lebendigen, charactervollen Schilderung; lustig amüsirt man sich und wartet hierauf nur mit Sehnsucht auf die Wiederholung jenes schönen Zuckerwerks, welches auch nicht zu lange auf sich warten läßt, und nun mit nur noch größerem Glanze blendet*). Durch diese Wendung gab Weber das Signal zu einer ganzen Menge ebenso zusammengesetzter, nur mit ungleich weniger Geist (!) durchwehter Ouverturen; man hatte einmal von einem angebeteten Meister ge-

*) Rossini, der damals gerade anfing, den besten und bravsten Leuten den Kopf gründlich zu verkehren, und als ein kluger, erfahrener Koch es nie unterließ, durch seine als Ragout-fin zubereiteten Ouverturen den Appetit zu reizen, guckte schon hier bei Weber wie ein Schalk hindurch. Steckte er doch mit dem billigen Effecte der großen Crescendo's im Stretto seiner Ouverturen selbst einen Beethoven (in der ersten Leonoren-Ouverture) an; viel mehr aber fiel diesem Gemeinplatze der sonst so charaktervolle Spontini aus Mangel an thematischer Arbeit anheim und mühte sich vergebens, dieses, den besten Gedanken prostituirende Mittelchen zu veredeln. —

Digitized by Google

lernt, ſich und dem gern recht bequem genießenden Publikum das Leben angenehm zu machen. So angelegte Ouverturen ſind folglich nicht Prologe ſondern Epiloge, gehören alſo mit beſſerem Rechte als an den Anfang an den Schluß der Oper. Mendelsſohn ließ ſich nur bei der Ruy-Blas-Ouverture ſtellenweiſe auf dieſen Abweg locken, ſchlug aber ſchon mit der Ouverture zum Sommernachtstraum entſchieden wieder den richtigeren ein, nämlich nochmals geſagt: Verwerfen jeglicher Vorausſetzung irgend welcher Bekanntſchaft des Hörers mit dem Stoffe oder den Melodien der betreffenden Oper. — Einen unſchätzbaren Stoff für das Studium gewähren u. A. Beethoven's vier Leonoren-Ouverturen, theils in Bezug thematiſcher Entwicklung, theils in Bezug darauf, wie verſchiedene Prologe man zu ein und demſelben Stoffe ſchreiben kann, und zwar kommt es bei dem Studium derſelben hauptſächlich darauf an, den Entwickelungsgang von der erſten bis zur dritten durch Vergleichung zu finden. Die vierte (in E) iſt ein Zugeſtändniß, wenn auch deshalb noch keineswegs ohne Wahrheit und Characteriſtik. Seine herrlichſten Muſter, was Bedeutung und Abrundung betrifft, ſind die Ouverturen zu „Coriolan" und zu „Egmont". Der letzteren ſchließt ſich Meierbeer's geniale Struenſee-Ouverture als ein in der Anlage auffallend ähnliches Pendant an, nur getrübt durch das Ringen nach Form und die Häufung von Mitteln. Wagner, nachdem er in der Tannhäuſer-Ouverture eine Vereinigung von fünf Hauptmotiven der Oper zu einem Gemälde des ganzen Verlaufs der Handlung angeſtrebt, ſagt ſich hierauf

Digitized by Google

bis zu den „Meiſterſingern“ ganz von der Ouverture los. Er ſagt darüber: „Das Orcheſter drückt die erwartungsvolle Empfindung aus, die uns vor der Erſcheinung des Kunſtwerks beherrſcht; je nach der Richtung hin, wo es der dichteriſchen Abſicht entſpricht, leitet und erregt es unſere allgemeine geſpannte Empfindung zu einer Ahnung, die durch eine als nothwendig geforderte, beſtimmte Erſcheinung endlich zu erfüllen iſt. Ich kann hiermit nicht die heutige Opernouverture meinen. Jeder Verſtändige weiß, daß dieſe Tonſtücke — ſobald in ihnen überhaupt Etwas zu verſtehen war — anſtatt vor dem Drama, nach demſelben vorgetragen werden müßten, um verſtanden zu werden. Die Eitelkeit verführte den Muſiker, in der Ouverture die Ahnung ſchon mit abſolut muſikaliſcher Gewißheit über den Gang des Drama's erfüllen zu wollen. Der eigentliche Zuſammenhang der Themen, den bisher der Muſiker in der Ouverture herzuſtellen ſich bemühte, ſoll im Drama ſelbſt gegeben werden.“ Wagner beſchränkt ſich daher in „Lohengrin“ ſowohl als „Triſtan“ auf Introductionen. Wollten wir jedoch deshalb grundſätzlich die Ouverture verbannen, ſo hieße das die Freiheit der künſtleriſchen Production zwecklos einengen, denn Niemand vermag zu behaupten, daß Gluck's, Mozart's, Beethovens, Mendelsſohn's Ouverturen unſtatthaft ſeien. Kurz, es muß dem Componiſt überlaſſen bleiben,

> in welchem Grade und in welcher Form er das Bedürfniß fühlt, den Hörer auf ſein Werk vorzubereiten. Das allein kann darüber entſcheiden, ob zu

Digitized by Google

einer Oper eine große oder eine kleine*) Ouverture statthaft, ob eine Introduction richtiger oder vielleicht selbst diese in dem besonderen Falle überflüssig, daß die erste Eingangsscene am Geeignetsten und in hinreichendem Grade auf die folgenden Situationen vorbereitet. Auch darüber sind die Ansichten noch getheilt, ob die Ouverture eine Schilderung des ganzen Stückes geben oder nur auf die ersten Scenen vorbereiten soll. So bereiten z. B. die Ouverturen zur „Aulischen Iphigenie", zu „Armide", zu „Idomeneo", zur „Entführung" und zu „Don Juan" die Stimmung für das ganze Stück vor, lenken aber am Schluß zum Affect der ersten Scene hinüber.

Jedenfalls bleibt es rathsam, jede Einleitung und Vorbereitung zum ganzen Drama ebenso wie zu jeder einzelnen Piece: nachträglich zu machen, weil man dann erst durch die vorangegangene Production hinlänglich von den betreffenden Stimmungen erfüllt ist. Jeder Dichter macht bekanntlich den Prolog, die Vorrede erst nach Vollendung des ganzen Stückes. —

Von Introductionen zu einzelnen Scenen sind u. A. beachtenswerth für das Studium, außer den bereits erwähnten drei Ouverturen zur „tauriſchen Iphigenie",

*) So hat Gluck zur tauriſchen Iphigenie drei kleine, Introductions-artige Ouverturen, wahrſcheinlich auch aus dem Grunde, weil er dieſe Oper als Fortſetzung der Auliſchen J. betrachtete. Marſchner dagegen bringt im „Heiling" die Ouverture erſt hinter dem Vorſpiel, ꝛc.

Digitized by Google

Spohr's Jessonda-Introduction, Marschners Heiling-Introduction, Wagner's Pilgerfahrt des Tannhäuser nach Rom und seine Hochzeitsmusik im „Lohengrin". —

Die sogenannten Entreacte dienen theils zur Vorbereitung der folgenden, theils zum Austönen der vorhergehenden Stimmung. Geistvolle Beispiele sind Mendelssohns Scherzo und Notturno im „Sommernachtstraum". Einer der bedeutendsten Epiloge dagegen ist Beethoven's Siegessymphonie im „Egmont". —

Grundlage aller selbstständigen Aeußerungen des Orchesters bleibt einerseits lebendigstes Erfülltsein von den betreffenden Stimmungen, Gestaltung „der ausgleichenden Ausdrucksmomente (wie Wagner warnt) nie aus der Willkür des Musikers, stets nur aus der Absicht des Dichters. Sprechen sie etwas mit der Situation Unzusammenhängendes, Ueberflüssiges aus, so ist die Einheit gestört." Andererseits sind Hauptbedingungen: thematische Arbeit und Entwicklung und vor Allem übersichtliche, leicht faßliche, also möglichst festgegliederte Form*). —

*) Ueber die der Befähigung zu großen Instrumentalformen entgegenstehenden Mängel s. „Das deutsche Lied" von Reißmann, S. 280 ꝛc.

Digitized by Google

Komische Oper — Spieloper
Operette — Singspiel.

Die leichteren, kleineren Gattungen der dramatischen Musik sind ihrem Inhalt nach überwiegend lyrisch, heiter oder komisch, ebenso wie sich umgekehrt die komische Oper gewöhnlich am Vortheilhaftesten in leichteren, kleineren Rahmen ausnimmt.

Die sogenannte „große komische Oper" ist in sich ein Widerspruch und ein ungeheuerlicher Auswuchs des leichten, anmuthigen Genre's. — Auch von unseren leichter geschürzten komischen Opern ist der größte Theil noch um 2 bis 3 Acte zu lang.

Nicht jeder Künstler eignet sich zur Darstellung des Komischen, auch hat sich sogar schon manches besseren Geistes wegen Ausartung des Komischen in das Triviale und Ordinäre eine unüberwindliche Abneigung gegen das ganze Genre bemächtigt; überhaupt ist nicht Jeder im Komischen und Tragischen gleich groß.

Andrerseits „ist es (wie Jahn behauptet) klar, daß die Auffassung des Komischen bis zu der Tiefe hinabsteigt, in welcher das Tragische und Komische ihre gemeinsame

Digitized by Google

Wurzel haben.“ „Mozart war vielleicht der Einzige, der gleich groß im Komischen wie im Tragischen sein konnte, (schreibt Körner an Schiller) wie es Socrates bei Plato vom dramatischen Dichter verlangt, was aber nur die höchste Genialität erreicht hat. Indem als oberstes Princip der musikalischen Darstellung Wahrheit der dramatischen Charakteristik geltend gemacht wurde, begründet auf den Ausdruck der inneren Seelenzustände der Handelnden, wurde durch Anwendung dieses Princips, nämlich durch Verschmelzung der gemüthvollen Theilnahme an menschlichen Empfindungen und Gefühlen mit der Wirkung des Lächerlichen, eine wesentlich neue und höhere Auffassung des Komischen gewonnen, wie eine solche die Opera buffa mit ihren Karricaturen und Possen nicht einmal angestrebt hatte.“

Im Hinblick auf die somit bedeutend erhöhte und verfeinerte Auffassung und Darstellung des Komischen durch Mozart und Boieldieu, auch zum Theil in keineswegs zu unterschätzendem Grade durch Cimarosa, Dittersdorf, Schenk, Gretry, Méhul, D'Alayrac, Isouard, Herold, Rossini, Auber, Adam, Marschner, Lortzing und Andere — wird uns klar, daß die oben berührte Abneigung gegen das ganze Genre viel zu schroff sozusagen das Kind mit dem Bade ausgießt. Selbst Mattheson, der eigentlich in Folge der, zu seiner Zeit in Hamburg zur ungeschlachtesten Posse heruntergefudelten Oper*) allen Grund hatte, die komische Oper zu verdammen, versichert, daß er keineswegs „vom Operntheater

*) S. Lindner. Die erste deutsche Oper pag. 124 ꝛc.

Digitized by Google

jede erlaubte Kurzeweil durchgehend verbannt und Nichts als ernſthafte Sachen darauf wiſſen wolle. Nein, das iſt die Meinung eben nicht. Es muß eine Abwechslung der Luſt halber da ſein, und eine Luſt der Beſſerung halber, welche Beſſerung man durch ergötzliche Vorſtellungen, wenn ſie in ihren Schranken bleiben, oft mehr als durch trockene Lehrſätze erhält. — — Ein Singſpiel muß aber kein Geringſpiel ſein."

Ueberhaupt darf das Komiſche ebenſowenig wie andere Factoren des Drama's nur um ſeiner ſelbſt willen cultivirt werden. Eine komiſche Oper zu ſchreiben oder komiſche Scenen in einer ſolchen „anzubringen", bloß um ſich im Komiſchen ergehen oder ſeine Anlage dafür zeigen zu können, oder blos deshalb, weil daſſelbe ein ſehr leichtes Mittel, ſich die Gunſt des Publicums zu erobern, iſt entſchieden unkünſtleriſch. Gleich jedem anderen Factor iſt es nur dann zuläſſig, wenn es einem (der im 1. Kapitel beleuchteten) höheren Zwecke dient. Sobald es aber von höherer Intention und Auffaſſung getragen und zugleich durch ſeine Sinnigkeit über dem Niveau des Proſaiſchen und Trivialen gehalten wird, iſt es ebenſowenig verwerflich, ebenſo berechtigt als das feinere Luſtſpiel. Beſonders aber hat Mattheſon mit der Behauptung Recht, daß das Komiſche oft viel eindringlicher und beſchämender unſere Thorheiten und Verſündigungen gegen unſer gemeinſames Wohl und Glück aufzudecken, zu geißeln und an den Pranger zu ſtellen im Stande iſt, als das Tragiſche. Das iſt in ſocial belehrender Hinſicht ſeine höchſt verdienſtvolle und deshalb

Digitized by Google

ſittlich beachtenswerthe Seite. Beſonders im tragiſchen Drama iſt das Komiſche in dieſer Beziehung oft höchſt wirkſam; aber auch indirect iſt es ferner in demſelben vortrefflich geeignet, der Inſinuirung der vom Dichter beabſichtigten Belehrung dadurch Vorſchub zu leiſten, daß es unſerem Geiſte ab und zu Erholung gewährt von den ſo eben erhaltenen furchtbaren Erſchütterungen und, ſobald es „in ſeinen Schranken bleibt", ſo wohlthuend erfriſcht, daß man für den folgenden tragiſchen Moment wieder mit voller Seele empfänglich iſt. Dieſe indirecte Wirkſamkeit iſt keineswegs gering anzuſchlagen. In dem Abſetzen der Contraſte zwiſchen dem Komiſchen und Tragiſchen beruht z. B. im „Don Juan"*) ein bedeutender Grad ſeiner ſtets ſo überraſchend friſchen und tiefen Wirkung. —

Doch erfordert wie geſagt, die muſicaliſche Darſtellung des Komiſchen oft mehr oder doch ſpezifiſchere Begabung und beſonders äußeres Geſchick als die des Tragiſchen. Nichts iſt für dieſelbe tödtender als Schwerfälligkeit. Leichtgeſchürzte Anlage, vielfach in Parlando-Geſang und anmuthigem Figurenſpiel ſich ergehend — vielleicht höchſtens zwei Acte lang, die nicht mehr als etwa einen halben Abend füllen, oder ſinnig vertheilt zwiſchen die ernſteren Momente eines größeren Werkes — muß ſich auf dieſem Ge-

*) Eine um ſo größere Verſündigung der Regiſſeure und Sänger an der feinen, geiſtvollen Komik des Don Juan iſt die mißverſtandene Herabwürdigung derſelben in ordinäre Galleriewitze, zu welchem Irrthum allerdings die trivialen, zuweilen ganz ohne Grund ins Gemeine ausartenden Ueberſetzungen nur zu leicht verführen.

Digitized by Google

biete mit tiefer psychologischer Beobachtungsgabe und Menschenkenntniß vereinigen. Diese zugleich kaleidoskopische Durchsichtigkeit der Anlage ist es, welche z. B. Tieck (in s. „dramaturg. Blättern") zu der Bemerkung veranlaßt „Aus der opera buffa bildete sich bei den Franzosen jene leichte und lichte Gattung, in der Gretry, Dalayrac und Andere so erfreulich erschienen, eine bestimmte Annäherung zum wahren Romantischen, und dieser komischen Oper haben wir die unsterblichen Werke unseres Mozart zu danken, der die Kunst gleich bis an ihre äußersten Grenzen geführt und der Musik eine Form gegeben hat, in welcher sie, als in einer wahren und nothwendigen, immerdar fortwirken, wachsen, sich neu verwandeln und unermüdet spielen und ringen kann."

Sehr nahe verwandt der komischen Oper sind die anderen Formen der leichteren dramatischen Musik, nämlich die

Spieloper, die **Operette** und das **Singspiel.**

Alle bedingen gleich ersterer in ihrer Anlage Leichtblütigkeit, Durchsichtigkeit, Zierlichkeit, Anmuth und Sinnigkeit.

Im Singspiel ist das Lyrisch-Idyllische und das einfache Lied vorherrschend, weshalb man diese Form auch Liederspiel nennt.

In der Spieloper und in der Operette wechseln diese Elemente in der Regel mit komischen Situationen ab. Spieloper und Operette aber unterscheiden sich eigentlich nur durch äußere Länge. Die Spieloper enthält mehr als einen

Digitized by Google

Act und füllte meist einen ganzen Abend oder doch den größeren Theil eines solchen aus, die Operette beschränkt sich dagegen in der Regel auf einen Act. Hiernach ist Größe und Bedeutsamkeit des Inhalts der Handlung entsprechend abzumessen.

Als Vorbilder für alle diese Formen, die komische Oper*) mit eingeschlossen, empfehlen sich außer Mozart („Figaro" und die komischen Scenen in „Don Juan") wie schon bemerkt: Boieldieu („Johann von Paris" und „Weiße Dame") Cherubini („Wasserträger") und überwiegend auch Cimarosa („heimliche Ehe") Gretry („die beiden Geizigen"), Méhul („Je toller je besser" und „Joseph") Dittersdorf („Doctor und Apotheker" und „Hieronymus Knicker"), Schenk („Dorfbarbier"), Lortzing („Czaar und Zimmermann", „Wildschütz" und „Waffenschmidt"), Nicolai's „lustige Weiber" und „Beatrice und Benedict" von Berlioz. Ganz empfehlenswerth zum Studium sind nächstdem (abgesehen von ihrem künstlerischen Standpunkte) Rossini's „Barbier" und „Italienerin in Algier", die populären und komischen Züge in Marschner's „Vampyr" und „Templer", Auber's „Maurer und Schlosser", „Teufels Antheil" 2c., Herold's „Zampa", Adam's „Postillon" und „Zum treuen Schäfer", Donizetti's „Don Pasquale" und „Regimentstochter" und verschiedene gelungene Stellen in Flotow's „Stradella" und „Martha". Von Offenbach und Genossen ist schon S. 54, 2. Anmerkung die Rede gewesen. —

*) Eingehenderes Hineinziehen von Wagner's „Meistersinger" in das Bereich unserer Betrachtung mußte für jetzt noch unterbleiben, da die ersten Aufführungen des Werkes bei Abschluß dieses Bandes noch immer nicht erfolgt waren.

Digitized by Google

Die herrschenden Opernstyle.

Es erübrigt nunmehr noch eine Betrachtung des nationalen Elements der Oper. Als herrschende Opernstyle gelten bekanntlich der deutsche, französische und italienische. Betrachten wir daher die Eigenthümlichkeiten jeder der drei herrschenden Nationalitäten, um das Beachtenswerthe ihres Styles zu finden.

Die Wiege unserer Kunst, Italien, bietet in der Kunstgeschichte von allen drei Ländern die stärksten Extreme. Anfänglich Epochen wahrhaft erhabenen Aufschwunges. Schließlich arger Verfall in sinnliche Oberflächlichkeit.

Der jetzige Italiener gibt hauptsächlich den Ausdruck des schönen sinnlichen Naturells seiner Nation. Tiefere Schilderung der Affecte und dramatischen Momente fehlt ihm fast gänzlich. Daher ist auch das Orchester bei ihm zum schönen, volltönenden Begleitungs-Instrumente unselbstständig erniedrigt. Sinnlich schön verlangt er Musik und Gesang, wohlgefällig, arabeskenreich und faßlich. Darum funkelt und leuchtet in seinen Werken ein üppiger Melodienkranz wie tropischer Sternenhimmel. Nach dem

Digitized by Google

zündenden Licht der Sonne ſehnt man ſich jedoch vergeblich. „Die italieniſche Melodie und der reich figurirte Geſang dieſes Landes ſind (nach Brendel) zunächſt der Ausdruck einer rein natürlichen Luſt am Singen und geeignet für das Ergehen der Singſtimme ohne allzugenaue Rückſicht auf den Text, ſodaß in dieſen melodiſchen Wendungen, verbunden mit dem Klang ſchöner Stimmen, weniger ein inneres, ſeeliſches Leben, mehr zunächſt nur eine formelle, äußere Schönheit ſich ausſpricht.“ Sehr beachtenswerth iſt daher im italieniſchen Style das Sangbare, Geſangreiche, Wohllautende, Erwärmende, Durchſichtig-Faßliche ſeiner unleugbar ſchönen, ſüßen Melodie. Höchſt bedenklich ſeine Neigung zum Banalen, Süßlichen, ſein Mangel an Character, an Tiefe und an Mannigfaltigkeit. —

Gegenüber der langathmigen, ſich ſelbſt verzehrenden italieniſchen Leidenſchaft iſt der unterſcheidende Zug des beweglich-kühlen, Erregung begehrenden

Franzoſen: das Graziöſe, Feine, Noble, das geiſtreich und ſcharf Charakteriſirende und das angenehm aufregend Leidenſchaftliche. Er verfällt nicht in ſo große Trivialitäten wie der Italiener, auch gebraucht er das Orcheſter zuweilen mit überraſchender, an deutſche Innigkeit ſtreifender Genialität und Feinheit. Mehr zum lebendigen, ſcharfaccentuirten Recitiren als zum Singen geſchaffen, iſt ſeine bedeutendſte Seite: Streben nach rhetoriſch richtigem Ausdruck des einzelnen Wortes ſowie höchſt characteriſtiſcher, ſchlagfertiger Rhythmus, auch ſtrenge Beobachtung des theatraliſch Ausführbaren und Wirkſamen. „Dramatiſch“

und „Effect" sind seine Losungsworte. Doch hält er nicht consequent fest an seinen Schilderungen und treibt Entwicklung der Charactere und Spannung grade nur so weit, als ihm die begehrte Erschütterung paßt, um sich dann um so angenehmer erholender Heiterkeit hinzugeben. Pracht, Scenerie, Ballet, Alles soll ihn grade nur so weit erregen. Daher bleibt seine, auf dem Couplet und den Rhythmen des Contretanzes wurzelnde Oper in der Regel ein großer geistreicher Embryo und ist nie von so großer Innigkeit oder doch Wärme erfüllt als die deutsche und italienische Oper. In Bezug auf

> Declamation, Rhythmus, graziöse Leichtigkeit, Geschmack, Mäßigung und praktisches Geschick haben wir somit von dem Franzosen sehr Viel zu lernen, denn wir sind besonders in Betreff der beiden ersten Puncte auffallend gegen ihn zurück. Dagegen dürfen wir uns von seinem Mangel an Consequenz, Ernst und Tiefe nicht zu Halbheiten und Seichtigkeiten verleiten lassen.

Der Deutsche vertieft sich in träumerische Innerlichkeit und ist mehr subjectiv. Die Leidenschaften sind nachhaltiger, gefühlter, tiefer geschildert. Consequent versenkt er sich bis auf den Grund des erfaßten Stoffes. Reich an Harmonie, aber meist immer ärmer werdend an Melodie strebt er zu malen, die Charactere zu entwickeln und benutzt dazu den Reichthum des vielsagenden, wunderbar wirkungsvollen Orchesters ebenso beseelend als erschöpfend. Wie in Italien das sinnliche, ist bei dem Deutschen

Digitized by Google

das geistige Element überwiegend. Aber das Vertiefen und Verlieren in das absolut Musicalische raubt ihm oft das Objective und Treffende des Ausdrucks, veranlaßt seine Schwerfälligkeit und seinen Mangel an Rhythmus, an melodiöser Grazie und Ursprünglichkeit. Sind auch die deutschen Opern meist reich und tief, vereinigen sie mit großem Gedanken-Reichthum die schönsten und mannigfachsten Formen, so leiden sie doch oft an so erstaunlichem Mangel des Dramatischen und so ermüdender Ueberladung von lyrischen Stimmungen, daß viele wohl eine Partie schöner Musikstücke bieten, sich aber auf der Bühne nicht zu behaupten vermögen. —

„Das germanische Element ist (nach Brendel*) das subjective, in sich gekehrte, beschauliche, das romanische das nach Außen strebende, sinnliche. Jenes ist träumerischer, phantasiereicher, gestaltloser, dieses anschaubarer, in fest begrenzten Umrissen zur Erscheinung kommend, plastischer. Wie der Italiener in allen Lebensbeziehungen im engeren Zusammenhange mit der Natur lebt, der Deutsche sich mehr dem Gedanken hingiebt, so ist dies auch in der Tonkunst zu bemerken. Im Gefühl des Deutschen behauptet die geistige, in dem des Italieners die sinnliche Gewalt die Herrschaft. Jenes mehr geistige Gefühl äußert sich in den Künsten als Streben nach Characteristik, dieses mehr sinnliche als Streben nach äußerer Schönheit und Formvollendung."

*) Brendel's Geschichte der Musik, S. 135, 137, 138, 139, 140, 392, 393, 394, 407, 408, 409, 466, 579 und 580.

Digitized by Google

„In Deutschland sind Männer hervorgetreten, die in ihrem Innern allein die Welt tragen und umfassen, und demzufolge ist ein weit größerer Reichthum an Stimmungen, eine weit reichere, in sich vertiefte Gefühlswelt, eine weit größere Mannigfaltigkeit einzelner künstlerischer Individualitäten zur Erscheinung gekommen."

„Die überwiegend geistige Richtung Deutschlands ist die Ursache, daß seine Tonkunst nicht ausschließlich jene Stadien des erhabenen und schönen Styls, endlich die Epoche des Verfalls durchlaufen hat, nicht wie Italien in der Gegenwart in Sinnlichkeit untergegangen ist, im Gegentheil — durch Beethoven — einen neuen großen Aufschwung genommen, für die Kunst der Zukunft eine neue große Perspective eröffnet hat. Diese überwiegend geistige Natur hat Deutschlands Kunst stets emporgerissen aus einem zeitweiligen Versinken in Trivialität; sie ist es, welche uns auch gegenwärtig die Bürgschaft gewährt für fortgesetzte lebendige Productivität. Diese Unbegrenztheit der Entwicklung, begründet in der Unendlichkeit des Geistes, hat Deutschland vor Italien, welches nur einen bestimmten, streng abgemessenen Kreislauf zurückgelegt hat und dann zurücksank, voraus."

„Die deutsche und italienische Musik sind Gegensätze, auf der abstracteren Natur des Deutschen und der mehr sinnlichen des Italieners beruhend, Gegensätze, sich zu ergänzen berufen. In Italien sehen wir deshalb überwiegend das melodische Princip vertreten, während Deutschland das Land der Harmonie, der Polyphonie, des höheren Contrapuncts ist. Auch Frankreich vertritt ein eigenthümliches

Digitized by Google

Princip, obſchon es zunächſt nur die Stellung zwiſchen dieſen Gegenſätzen einzunehmen ſcheint. Das Weſen des Franzoſen iſt auf der einen Seite ſinnliche Lebendigkeit, auf der andern eine abſtracte Verſtändigkeit, ohne daß dieſe Gegenſätze ihre höhere Einigung und Verſchmelzung finden. So ſehen wir bei ihm nicht jenes Gleichgewicht von Phantaſie, Gefühl und Verſtand wie in Deutſchland; wir haben nicht jene plaſtiſche Schönheit wie in Italien. Die franzöſiſche Muſik neigt aus dieſem Grunde bald mehr zur italieniſchen bald zur deutſchen Richtung ſich hin; eigenthümlich aber iſt derſelben in Folge jener ſinnlichen Lebendigkeit und abſtracten Verſtändigkeit das Vorwalten des rhythmiſchen Elements — — die franzöſiſche Behandlung der Singſtimme, wie ſie im Recitativ vorherrſcht, iſt mehr Ausdruck verſtändiger Klarheit, geeignet, einen ſeiner ſelbſt bewußten, gehaltenen Charakter zur Anſchauung zu bringen. Deutſchlands Kunſt wurzelt in den Tiefen der Seele und ſo ſehen wir bei ihm das Streben nach Characteriſtik und in Folge davon theils die innige, einfache Melodie*) als Ausdruck eines tiefen, noch unentwickelten Innern, theils harmoniſche Kunſt und Vollſtimmigkeit als Ausdruck großer allgemeiner Stimmungen vorherrſchend. Dieſe Innigkeit,

*) „Es iſt ein characteriſtiſcher Zug der deutſchen Volks-Melodie, daß ſie weniger in kurz gefügten, keck und ſonderlich bewegten Rhythmen, ſondern in langathmigen, froh und doch ſehnſüchtig geſchwellten Zügen ſich uns kund giebt. Dieſe Melodie iſt die Grundlage der Weber'ſchen Volksoper; ſie iſt, frei von aller localnationellen Sonderlichkeit von breitem, allgemeinem Empfindungs-Ausdrucke, hat keinen andern Schmuck, als das Lächeln ſüßeſter und natürlichſter Innigkeit, und ſpricht ſo, durch die Gewalt un-

Digitized by Google

dieſe Gemüthstiefe des deutſchen Volks iſt es geweſen, welche es befähigte, die Baſis für eine

organiſche Einigung der genannten Style zu werden und den Mittelpunkt der europäiſchen Muſik zu bilden."

„Die franzöſiſche, deutſche und italieniſche Muſik ſind als ein weſentlich Zuſammengehöriges zu betrachten. Jedes dieſer Länder hat eine beſtimmte Seite der Tonkunſt zur Darſtellung gebracht, jedem iſt eine beſtimmte Aufgabe übergeben, und wir haben die Anſchauung von ſich wechſelſeitig ergänzenden, zuſammen ein großes Ganzes bildenden Kunſtſtylen in der europäiſchen Muſik. Deutſchland aber, in Folge ſeiner Univerſalität, bietet uns daſſelbe Bild im Beſondern, welches uns die Betrachtung der europäiſchen Muſik im Allgemeinen gewährt. Es iſt bis jetzt ſeine weltgeſchichtliche Aufgabe geweſen, alle anderen Volksgeiſter um den Thron ſeiner Univerſalmonarchie zu verſammeln. Während die übrigen Nationen allein ihre geſonderte Individualität ausbildeten und in dieſer verharrten, war es der Beruf Deutſchlands, auf dem Grunde ſeiner Eigenthümlichkeit ſich zu einer weithin ſchauenden Univerſalität zu erheben, die Individuali-

---

entſtellter Anmuth, zu den Herzen der Menſchen, gleichviel, welcher nationellen Sonderheit ſie angehören mögen, eben weil in ihr das rein Menſchliche ſo ungefärbt zum Vorſchein kommt. Möchten wir in der weltverbreiteten Wirkung der Weberſchen Melodie das Weſen deutſchen Geiſtes und ſeine vermeintliche Beſtimmung beſſer erkennen, als wir in der Lüge von ſeinen ſpezifiſchen Qualitäten es thun." R. Wagner. Oper und Drama.

Digitized by Google

tät der anderen Völker in sich aufzunehmen, und zu einem großen Ganzen zusammenzufassen. Daher besitzt Deutschland nicht bloß eine nationale Tonkunst im engern Sinne; es hat, die Style Frankreichs, Italiens mit seiner Eigenthümlichkeit verschmelzend, eine Weltmusik geschaffen und zunächst dadurch schon den Gipfel der gesammten musicalischen Entwicklung erstiegen. Allerdings ist die Erfassung des Nationalen die Aufgabe der Gegenwart, wie überall, so auch in der Oper, (bei uns folglich) die wirkliche Erfassung deutschen Wesens nach der ganzen Tiefe und Höhe, wie dasselbe das Volk in sich trägt; aber das Nationale besteht jetzt nicht mehr darin, daß es zugleich mit gewissen Mängeln und Einseitigkeiten verbunden ist, nicht mehr darin, daß man sich in diesen seinen Fehlern gefällt, daß man das Fremde ausschließt, im Gegentheil darin, daß man die Arbeit aller andern Völker zu eigener Steigerung und Vervollkommnung verwendet. Das Ziel der europäischen Entwicklung überhaupt ist dies, daß die einzelnen Staaten und Stämme in einander geistig aufgehen, sich geistig durchdringen, daß sie ein großes Ganze bilden, worin das Nationale nur noch einen Schmuck, eine individuelle Färbung gewährt. Um aber dieses Ziel zu erreichen, muß dasselbe bei uns jetzt in den Vordergrund treten, muß es zu vollkommner Ausgestaltung gelangen. In der Gegenwart noch einen spezifisch deutschen Standpunct mit allen seinen Mängeln ausschließlich vertreten zu wollen, ist ein außerordentlich zweifelhafter Ruhm," denn die spezifisch deutsche Musik laborirt, wie wir oben gesehen haben

Digitized by Google

offenbar an großen Mängeln, welche grade bei der dramatischen Musik höchst störend und lähmend werden können.

Was Rhythmus, Declamation, Accentuation Grazie und Leichtigkeit betrifft, hat daher der Deutsche sehr nothwendig von den Franzosen zu lernen; was aber Sangbarkeit, Fluß, Wärme und Süßigkeit der Melodie anbelangt, darf er nicht gänzlich in kalter Prüderie die sinnlichen Vorzüge der italienischen Musik verachten, wenn er will, daß in Deutschland die Oper so tiefen Boden und so große, nationale Bedeutung erhalten soll wie in Italien und Frankreich.

Die Kunst und ihre Werke sind nicht nur National-Eigenthum sondern vielmehr zugleich auch Universal-Eigenthum. Dies können sie jedoch nur dann sein, wenn sie das Gute, das wahrhaft künstlerisch Fesselnde der herrschenden National-Eigenthümlichkeiten in sich vereinigen. Allerdings hüte sich der deutsche Künstler wohl, mit solchen Vorzügen zugleich die oben berührten, oft erheblichen Schattenseiten anderer Nationen in seine Schöpfungen aufzunehmen. Deutsche Tiefe, Treue und Innigkeit lassen sich nie verläugnen, ohne trotz aller augenblicklichen Triumpfe der Mißachtung aller Bessergesinnten sowie baldiger Vergessenheit anheimzufallen.

Ferner darf wie gesagt solche Vereinigung nicht bloß äußerliche Absicht des Künstlers sein, sonst erscheint die Einheit seines Werkes gestört*). Er muß von dem wahrhaft

*) Grade in der neueren Zeit wurde Vereinigung der verschiedenen Nationalstyle wiederum von mehr als einem Com-

Digitized by Google

künſtleriſch Hervorleuchtenden jeder der drei Nationen ſo innerlich beſeelt und durchdrungen ſein, daß daſſelbe unwillkürlich aus ſeinen Werken von innen heraus hervorquillt. Dann wird dem deutſchen Künſtler, der ja andrerſeits ſo dringend die Pflicht hat, vorerſt den nationalen Sinn des eigenen Volkes mit aller Kraft zu heben und zu ſtärken, das Gediegene des deutſchen Styles und Geiſtes keinen Augenblick als feſter Grund ſeiner Werke abhanden kommen.

Fremde Einflüſſe machten ſich bekanntlich ſchon in früheren Jahrhunderten in Deutſchland oft höchſt erfolgreich geltend. „Es war (nach Brendel) zuerſt die italieniſche Richtung, welche weſentlichen Einfluß in Deutſchland erlangte, und das ſtets wiederholte, bis auf die neueſte Zeit fortgehende, abwechſelnde Sich-Anziehen und Abſtoßen des italieniſchen und deutſchen Princips, die ſtets wiederholten Verſuche nach univerſeller Durchdringung und Einigung bilden eines der Hauptentwickelungsgeſetze unſerer Tonkunſt. In der älteren Zeit erlangte die venetianiſche Schule einen nicht unbedeutenden Einfluß auf Deutſchland; mehrere der größten Meiſter ſtanden unter der Einwirkung derſelben und waren in Venedig gebildet. Später folgte Händel bis in ſein hohes Mannesalter den Bahnen der Italiener und vollbrachte damit die Einigung beider Principe

---

poniſten angeſtrebt (am Augenſcheinlichſten z. B. von Meyerbeer, desgleichen von Roſſini im „Tell“, von Verdi im „Don Carlos“ und beſonders auch von Gounod); doch blieb Abſicht und Richtung gewöhnlich noch eine größtentheils zu äußerliche von zu wenig Tiefe, Gediegenheit, plaſtiſcher Einheit und darum Nachhaltigkeit. Hierin mag wohl hauptſächlich der Grund liegen, daß das Streben, das Gute des franzöſiſchen und italieniſchen Styls mit dem ſpezifiſch deutſchen zu vereinigen, noch ſo vielfach und jedenfalls zu einſeitig perhorrescirt wird. —

Digitized by Google

ſchon auf einer höheren Stufe. Dieſe italieniſchen Einflüſſe ſind es, welche ihn weſentlich von dem rein deutſchen Bach unterſcheiden. Gleichzeitig herrſchte die italieniſche Oper in Deutſchland, und noch aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ſind mehrere Männer zu nennen, welche dieſer Richtung ausſchließlich huldigten, ſo namentlich der Dresdner Capellmeiſter Haſſe. Weiter trat das Princip der franzöſiſchen großen Oper, durch **Gluck** repräſentirt, in die Entwicklung ein. Gluck ſtellte die Eigenthümlichkeit von Frankreich und Deutſchland als ein neues großes Kunſtprincip auf und brachte auf dieſe Weiſe der ſchönen Sinnlichkeit und plaſtiſchen Darſtellung Italiens gegenüber dramatiſches Leben, dramatiſche Wahrheit und geiſtige Schönheit des Ausdrucks zur Darſtellung. Endlich, nachdem auch dieſe Seite angeeignet, auf deutſchem Boden zur Ausbildung gediehen, war die Möglichkeit einer umfaſſenden Einigung aller Richtungen gegeben, konnte das bis dahin Vereinzelte zu einem großen Ganzen zuſammengefaßt werden. Dies war die That **Mozart's**, welcher den univerſellen Beruf Deutſchlands auf dem Gebiet der Tonkunſt erfüllte und in Folge dieſer Stellung auf dieſer Stufe den Höhepunkt der muſikaliſchen Entwicklung bildet. Durch ſeine Schöpfungen wurde alles bis dahin auf dem Gebiete der Oper Geleiſtete, waren die verſchiedenen nationalen Style, welche bis dahin geſondert und unabhängig von einander ſich entwickelt hatten, in ein großes harmoniſches Ganze zuſammengefaßt worden." „Nichts wäre (wie Jahn bemerkt) verkehrter als die Meinung, Mozart habe mit einem geſchickten Eklekticismus verſchiedene Vorzüge der italieniſchen und franzöſiſchen Oper zu vereinigen gewußt; vielmehr hat er, nachdem von hier und von da einſeitig die entgegenſtehenden Eigenſchaften entwickelt worden waren, kraft der Genialität ſeiner univerſellen Natur es vermocht, eine Oper zu ſchaffen, welche die dreifache Aufgabe der dramatiſchen Darſtellung des Komiſchen durch die Muſik als eine ihrem innerſten Weſen nach einige auffaßt und löſt. Wenn es ein Zufall, daß „Figaro" nach einem franzöſiſchen Luſtſpiel zu einer, der Sprache und Form nach, italieniſchen

Digitized by Google

Oper bearbeitet und von einem Deutſchen in Muſik geſetzt wurde, ſo iſt doch dieſes Zuſammentreffen nicht ohne Bedeutung: auch die nationalen Gegenſätze erſcheinen hier zu einer höheren Einheit verſchmolzen." „Mozart, (fährt Brendel fort) ſelbſtſtändig ſchaffend den von ſeinen Textverfaſſern gegebenen Umriſſen Leben und Bedeutung einhauchend, die Vorzüge aller Nationen in ſich vereinigend, konnte ſich ebenſowenig mit Dem, was aus mehr verſtändiger Auffaſſung hervorgeht, mit dem Wortaccent und einem engen Anſchließen an den Dichter, wie wir es bei Gluck erblicken, begnügen, als ihm die characterloſe Schönheit Italiens und jene, für die Darſtellung eines in ſeine Tiefen zurückgedrängten Innern ausreichende Ausdrucksweiſe der früheren deutſchen Muſik gemäß war. Hatten ſich bis auf ihn die verſchiedenen Style, die verſchiedenen Behandlungsweiſen der Melodie geſondert entwickelt, ſo daß eine jede die Eigenthümlichkeiten der anderen ausſchloß, ſo ſehen wir daher bei ihm die organiſche Durchdringung derſelben zu einem vollendeten Ganzen und bemerken, wie jede der bezeichneten Richtungen da eintritt, wo ſie nothwendig von der Stimmung des Augenblicks und dem Character der handelnden Perſonen geboten war, jedoch nicht äußerlich neben einander geſtellt, ſondern ſo in Anwendung gebracht, daß dieſe harmoniſche Einigung die allgemeine Grundlage für jedes geſonderte Hervortreten einer dieſer Ausdrucksweiſen iſt. Dadurch, daß jede Nation in Mozart's Schöpfungen ihre Eigenthümlichkeit, ihre dem allgemeinen Kunſtideal gegenüber relative Wahrheit und Berechtigung wiederfand, wurde er gleich bedeutend und einflußreich für eine jede, wurde er der Weltcomponiſt, welcher die Schranken der Nationalität ſtürzte und die Völker einander näherte. Genährt durch die Anſchauung der drei muſikbedeutendſten Nationen hatte M. auf dieſe Weiſe die Spitze der Entwickelung erreicht und die höchſte muſikaliſche Schönheit errungen, zugleich jedoch damit auch den erſten Anſtoß zum Sinken gegeben. Die nach-Mozart'ſche Oper trat zurück von jener univerſellen Höhe und nahm, fremde Elemente allerdings in unpaſſender Weiſe beibehaltend, einen mehr deutſchen Charakter

Digitized by Google

an. Doch erſt als die napoleoniſchen Kriege Deutſchland aus ſeiner Erſtarrung emporrüttelten, trat ein Wendepunkt ein, ward der mächtigſte Anſtoß gegeben zu einer großen, tieferen und nachhaltigen Beſinnung über deutſches Weſen, zur Weckung eines höheren nationalen Strebens. Der Repräſentant dieſer Richtung war **Beethoven**, er war es in ſeinen geſammten Kunſtſchöpfungen, er war es ſpeziell auch auf dem Gebiete der Oper. Daß B. bei ſeiner Kraft und ſeinem Genie auch hier Großes leiſten mußte, dies leuchtet unmittelbar ein. Er zeigt in der Schilderung der aufopfernden Gattenliebe eine ſo ungeheure Gewalt, bei dem bürgerlichen Stoff eine ſo heroiſche Größe, daß wir zu der Ueberzeugung kommen, wie B. der Mann geweſen wäre, eine nationale Oper zu ſchaffen, Werke, wie wir ſie noch von der Zukunft erwarten, in denen ſich das ganze Volk wiederzufinden vermag. Das iſt insbeſondere die Bedeutung ſeines „Fidelio", daß er den univerſellen Richtungen Gluck's und Mozart's gegenüber die rein deutſche Richtung zur Geltung brachte, nicht aber in dem beſchränkten particulären Sinne eines Zumſteeg, Weigl, Iffland, Kotzebue, deren Hintergrund mehr nur die deutſche Kleinbürgerlichkeit iſt, ſondern in dem umfaſſenden Sinne: die Nation wirklich auch nach ihrer Größe, die ganze Tiefe des deutſchen Weſens darin zur Darſtellung zu bringen. Beethoven ragt auch aus dem Gebiet der Oper ſo ſehr über ſeine Zeit hinaus, daß in Wahrheit erſt gegenwärtig die allgemeine Entwicklung ihm nachgeeilt iſt, daß er erſt in den neueſten Beſtrebungen ein entſprechendes Verſtändniß findet." (Brendel's Geſch. d. M. S. 139, 392 bis 394 ſowie 408 und 409.) Beethoven wäre wie geſagt der Mann geweſen, das Deutſche in großem und hohem Sinne zur Darſtellung zu bringen. Er gab aber ſeiner erſten Leiſtung keine weitere Folge. — Später ſchlugen unſere Romantiker eine verwandte Richtung ein und arbeiteten den Beſtrebungen der Zeit in mächtigem Grade vor. Doch waren ihre Schöpfungen noch mit denſelben Mängeln behaftet, an denen überhaupt die geſammte Romantik leidet. (ſ. S. 27 u. 31.)

Digitized by Google

Wagner's Reformen.

Das Nationale nicht mehr in dem bisherigen beschränkten Begriffe, nach welchem man alles Fremde einseitig ausschloß, sondern vielmehr in dem viel weiteren „die Arbeit aller anderen Völker zu eigener Steigerung und Vervollkommnung zu verwenden," zur Geltung zu bringen, dieses bedeutende Ziel finden wir nach Beethoven in umfassenderem Sinne erst bei Richard Wagner wieder. „Er ist es, der (nach Brendel) zum ersten Male eine deutsche Oper gab, in der das Nationale in seiner Größe und umfassenden Bedeutung zur Geltung gekommen ist." Im „Lohengrin" z. B. ist nach Dr. Koffka „dauernd und immer neuen Genuß gewährend das Schöne und die ächt deutsche Stimmung, aus der das Werk erwachsen und die es sicher hervorrufen muß." Und auf gleichem Boden wurzeln ersichtlich, vom „Tannhäuser" an, alle anderen Schöpfungen Wagners. Ohne leugnen zu wollen, daß die Wahl und Ausführung seiner Stoffe in einzelnen anderen Beziehungen berechtigte Bedenken und Angriffspunkte bietet, über welche sich der Studirende S. 33—74 leicht orientiren kann, dürfen wir deshalb keinen Augenblick übersehen, daß Wagner durch jenen nationalen Hintergrund dem Inhalte von Neuem eine der Gegenwart entsprechendere tiefere symbolische Bedeutung verliehen hat.

Von wahrhaft reformatorischer Bedeutung aber sind ferner die in poetischer, überhaupt künstlerischer Beziehung von W. an den Text gestellten Forderungen. Er ver-

Digitized by Google

langt mit vollstem Rechte, daß fortan jeder Operntext ein einheitliches Kunstwerk im wahren Sinne des Wortes sei — selbstverständlich unter Berücksichtigung der durch die Musik bedingten Grenzen und Modificationen*) — und ist (wie gesagt abgesehen von subjectiven Ausschreitungen, durch die wir uns in keiner Weise beirren lassen dürfen) in allen seinen Texten mit dem größten Ernste bestrebt, wahrhaft poetische und einheitliche Dichtungen zu schaffen.

„Ein ferneres Fortschrittsmoment besteht (wie Brendel ausführt) bei W. in der zum ersten Male geforderten höheren Einheit von Poesie und Musik, in der gleichen Berechtigung der verschiedenen zu einem Ganzen verbundenen Künste. W. hat einen neuen Ausgangspunkt genommen, indem er die Musik aus ihrer absoluten Herrschaft verdrängte."

„Als eines der wichtigsten Resultate jener Einheit von Poesie und Musik aber erscheint die völlig neue Behandlung der Singstimme. Durch W. ist der Weg bezeichnet worden zu einer Melodiebildung, die aus der innigsten Einheit von Wort und Ton entsteht, nicht wie die bisherige absolut-musikalische Melodie das Wort nur als Unterlage benutzt." Andrerseits ist an W.'s Melodiebildung hervorzuheben der breite, große Strom derselben. Es soll gern zugegeben werden, daß ihn das Streben nach innigster Vereinigung von Wort und Ton zuweilen zu einer zu rhapsodisch stiefmütterlichen

*) S. S. 81—95.

Digitized by Google

Behandlung der Singstimme verleitet. Wo aber das melodische Element wirklich zur Geltung gelangt, da ergießt sich dasselbe in so großartig breiter, gesättigter Strömung, daß W.s Darstellung schon hierdurch etwas unleugbar bedeutungsvoll Plastisches erhält. Erhebliches hierzu trägt bei ihm zugleich auch die in der Regel untrennbar innig sich durchdringende Verschmelzung von Melodie und Harmonie bei, in Folge deren man solche Melodien nicht mit Unrecht „harmonische Melodien" genannt hat.

„Was weiter die musikalische Form betrifft, so hat (nach Brendel) W. mit der ihm eigenthümlichen Energie das bisher nur in seltneren Fällen Angestrebte und auch da nur unvollkommen Erreichte zuerst mit Consequenz durchgeführt. Er hat die starre, nur spezifisch musikalischen Zwecken dienende Form zerbrochen, die Abgeschlossenheit derselben aufgehoben, die einzelnen Bestandtheile in Fluß gebracht und so die Möglichkeit einer innigeren Einheit von Poesie und Musik gegeben, die Poesie von den egoistischen Ansprüchen der Musik befreit. Nur einzelne Schriftsteller vermögen sich über diese Wendung noch nicht zu beruhigen und gewähren das erheiternde Schauspiel, längst beklagte Mißbräuche und Verirrungen als der Tonkunst eigenthümliche Vorzüge in Schutz zu nehmen. In Bezug darauf verwechseln sie unsern Kampf gegen die Mißbräuche mit einem Kampf gegen das Wesen der Sache. — Die Einsicht in das Unzulängliche der bisherigen Form, insbesondere der deutschen Oper, ist ja nicht erst durch W. hervorgerufen worden. Schon längst haben Alle, die mit höheren Kunst-

Digitized by Google

forderungen herantraten, erkannt, daß dieſe Form ſich überlebt hat, daß ſie dem fortgeſchrittenen Kunſtbewußtſein der Neuzeit nicht mehr genügen konnte. Es iſt dies geſchehen vom ausſchließlich muſikaliſchen Standpunkt aus und zu einer Zeit ſchon, wo man von den Neuerungen W.'s noch keine Ahnung hatte. Die Form der deutſchen Oper war nach und nach dahin gediehen, daß ſie ein einheitliches, wenn auch ſpezifiſch-muſikaliſches Kunſtwerk unmöglich machte. Die Macht der Gewohnheit indeß und der Einfluß der Autorität bewirkten, daß jene Stimmen, welche auf die vorhandenen Gebrechen aufmerkſam machten, meiſt ſpurlos verhallten. Nur die große franzöſiſche Oper machte eine rühmliche Ausnahme. Sie hat das jetzt verwirklichte Ziel angeſtrebt, obſchon ſie inconſequent war und das, was ſie als Aufgabe erkannte, nie rein und vollſtändig verwirklichte, im Gegentheil den ſpezifiſch muſikaliſchen Forderungen im engeren Sinne immer auf ihrem Standpunkt eigentlich nicht zuläſſige Conceſſionen machte." Dieſer und ähnlichen Richtungen gegenüber „ſucht W. überhaupt nicht durch Conceſſionen aller Art zu feſſeln; es iſt die Wahrheit, es iſt die Macht der Sache, der er vertraut und von der er die Wirkung abhängig macht. Eine Folge dieſer Geſinnung iſt die innere Einheit, die Conſequenz, der feſt ausgeprägte Styl in ſeinen Werken, die echt künſtleriſche Geſtaltung, welche nicht von dem Streben nach Beifall, nach Effect, von ſubjectivem Belieben abhängig iſt, ſondern durch innere Nothwendigkeit, durch den Gang der Sache bedingt erſcheint."

Digitized by Google

„Der ganze poetische und künstlerische Ernst, welcher u. A. dem „Lohengrin" aufgeprägt ist, giebt diesem Werke eine unleugbare Weihe. Gegenüber der gewöhnlichen Mache ist die keusche Haltung des Ganzen, die scharfe und festgegliederte Zeichnung der einzelnen Charactere, das Verschmähen jeglicher Zuthat, die nicht in der Situation begründet ist, eine zur unbedingtesten Anerkennung herausfordernde Erscheinung. — — Zugestanden, daß das Werk ab und zu an einer gewissen Einförmigkeit leidet, welche das Wesen des fast durchweg declamatorischen Gesanges erzeugt, und daß das Streben nach Characteristik den Componisten hier und da in Bizarrerien verstrickt hat: die imponirende Kraft der Composition, die großartige Behandlung der Instrumentalwirkungen, die Schönheit und Tiefe der Empfindung an vielen Orten lassen sich keinen Augenblick verkennen." (Dr. Kosska. Cassseler Zeitung.)

„Es ist ferner (nach Brendel) ein großer Unterschied zwischen solcher Gesinnung, wie sie bei W. zur Erscheinung kommt, und dem ebenfalls auf das Edlere gerichteten Kunststreben so vieler der besseren unter den neueren Tonsetzern. Wußten diese häufig nur durch Abwendung von der Mode des Tages sowohl als auch von den höher berechtigten Einflüssen der Zeit und den begründeten Forderungen der Gegenwart ein ernsteres Wollen aufrecht zu erhalten, so sehen wir bei W., wie er alle modernen Einflüsse hinter sich hat, wir sehen die Benutzung und Verarbeitung derselben. Es ist eine große Täuschung, die Einflüsse der Mode verschmähen zu wollen. W. hat von der französischen großen

Oper seinen Ausgangspunkt genommen, er zeigt sich berührt von dem äußerlich Frischen und Pikanten derselben; der Luxus und Pomp derselben ist an ihm nicht spurlos vorübergegangen. Deshalb haben wir bei ihm neben der Keuschheit der echten Künstlernatur zugleich den ganzen Reichthum der gewonnenen Kunstmittel*), das Volle, Reiche und Gesättigte, Frische der Phantasie, veredelten Sinnenreiz, Vertrautheit mit der Bühne, die Fähigkeit, auf Massen zu wirken, einen weiten Horizont und eine große und edle Popularität; wir haben mit einem Worte nicht mehr Kunstwerke, welche nur in oppositioneller Stellung zu den Einflüssen der Zeit einen ernsten Character zu behaupten vermögen, sondern solche, in denen ein neues Ideal, das Ideal der Gegenwart, wirklich und wahrhaft zur Erscheinung gekommen ist. Das ächt Künstlerische liegt jetzt nicht mehr, wie einige meinen, in der Rückkehr zur Einfachheit, d. h. zu der Kahlheit und Dürftigkeit früherer Zustände. Ohne den Reichthum der gewonnenen Kunstmittel zu benutzen, ohne die allseitigen Steigerungen auch im Aeußeren, Scenischen aufzunehmen, ohne, mit einem Worte, den ganz anders gewöhnten Sinnen zu genügen, ist es unmöglich, das Interesse aufs Neue zu fesseln. Bisher aber hatten wir nach dieser Seite hin nur Gegensätze. Die Meierbeer'schen Opern haben große Steigerungen und Erweiterungen gebracht, aber

*) Wegen W.s bedeutender Bereicherung der Instrumentirung siehe „Orchester" S. 246, 247, 249. ꝛc.

Digitized by Google

es ist hier Alles bekanntlich fast stets nur in unkünstlerischer, auf Effect berechneter Weise geschehen; die deutsche Oper dagegen hat dieß in ungeschickter Weise nachgeahmt, oder sie war, wo sie Einfachheit erstrebte, hausbacken, dürftig und langweilig. — W. wußte den vorhandenen Reichthum nicht allein zu benutzen, er hat auch neue Steigerungen hinzugebracht".

„In der modernen Oper ferner war alle Frische und Ursprünglichkeit des Inhalts verloren gegangen. Alles erschien gemacht, hohl, unempfunden, erheuchelt. Wo aber eine bessere, natürlichere Empfindung sich kundgab, entbehrte sie meist der Frische, der Neuheit, fiel sie in den Umkreis des bereits wiederholt Ausgesprochenen. Auch hier ist W. der Erste gewesen in unserer Zeit, der einen wirklich neuen Inhalt auf diesem Gebiet zur Darstellung gebracht hat. Während oft prosaisches, der musikalischen Behandlung widerstrebendes Gerede zum Vorwurf genommen wurde, hat (wie bereits erwähnt) W. vor Allem gegeben, was wirklich gesungen werden kann, was eines musikalischen Ausdrucks fähig ist. Ferner treffen wir bei ihm nicht allein ächt menschliches Gefühl, wie in einzelnen der besseren neueren Erscheinungen, es ist zugleich modernes Bewußtsein, modernes Empfinden*), welches hier uns entgegentritt, trotz der scheinbar einer ganz anderen Sphäre angehörigen

*) Man vergleiche, um nicht zu einseitiger Nachahmung verleitet zu werden, hiermit, wie bereits erwähnt, das S. 33—74 Ausgeführte. —

Digitized by Google

Dichtungen, und zwar in einer Fülle und Macht, wie dieß seit Beethoven nicht wieder geschehen ist."

„Groß und mächtig erscheint überhaupt bei W. der Drang nach Hingebung an ein Allgemeines, nach Objectivität, der bis dahin vorherrschenden Subjectivität gegenüber. Characteristisch ferner ist die Abwendung von der bisherigen Aristokratie des Geistes, von unserer Gelehrtenkunst und die Hinweisung auf das Urschöpferische im Volke, die Ueberzeugung von der Einseitigkeit der Intelligenz, die Opposition gegen unsere „monumentale" Kunst, das Verlangen, daß im Gegentheil die Kunst lebendiger Ausdruck der Zeit sei, die Forderung unmittelbaren Gefühlsverständnisses im Gegensatz zu der überwiegend bis jetzt hervorgetretenen Verstandesseite."

„Von höchster Bedeutung erscheint ferner die Forderung, daß die Kunst zu entsprechender äußerer Erscheinung, zu voller Wirklichkeit, die nur im Drama zu erreichen, gelangen müsse, und das daran sich schließende Gebot einer Wiedervereinigung der bis jetzt getrennten Künste. Es ist das den Zeitbestrebungen im Allgemeinen entsprechende Verlangen nach Wirklichkeit, welches hier den entschiedensten Ausdruck gefunden hat."

„Bedeutsam ferner ist die erhöhte Stellung der Kunst im Allgemeinen, welche W. erstrebt."

„Als der größte und folgenreichste Gedanke aber, als der Mittelpunkt von W's. in seinen verschiedenen Schriften*)

*) 1. Kunst und Revolution, 2. das Kunstwerk der Zukunft, 3. Oper und Drama, 4. drei Operndichtungen, 5. zwei Briefe, und 6. Kunst und Politik. —

Digitized by Google

entwickelter Theorie erscheint die Idee des „Kunstwerks der Zukunft". Wenn dieser Gedanke Anfangs mit Befremden, ja mit dem höchsten Widerstreben aufgenommen wurde, so darf dieß nicht auffallen. Die Bedeutung desselben war dem allgemeinen Bewußtsein noch so wenig aufgegangen, daß der erste Eindruck nur der eines gewaltigen Erstaunens sein konnte. Allen in den bisherigen Vorstellungen Festgebannten erschien die Idee einer Vereinigung der Künste als ein unausführbares Hirngespinnst. Die wunderlichsten Vorstellungen wurden ausgesprochen, die seltsamsten Mißverständnisse darüber durch die Presse verbreitet. Zwei Punkte waren es namentlich, an denen man Anstoß nahm. W.'s Urtheil über die bisherige Kunstentwicklung und seine Lehre von dem Aufhören der Einzelkunst. Was den ersten Punkt betrifft, so befinde auch ich mich darüber mit W. nicht in Uebereinstimmung. Ich sehe den bisherigen Entwicklungsgang als einen durchaus nothwendigen an und betrachte daher die bisherige Trennung der Künste als eine völlig berechtigte. Sind ferner die einzelnen Künste lebensfähig, so werden sie bestehen, trotz aller theoretischen Versicherungen, im entgegengesetzten Falle aber untergehen."

„Abstrahiren wir von den allgemeinen Ideen, welche W. mit seiner Kunsttheorie in Verbindung gebracht hat, von seiner Weltanschauung, und berücksichtigen nur das Künstlerische und hier nur das, was im Augenblick schon von Bedeutung, so ist unter diesen Einschränkungen die Idee des „Kunstwerks der Zukunft" folgende."

Digitized by Google

„In der Oper war bisher die Musik überwiegend; alle anderen Künste wurden nur zur Ausschmückung herbeigezogen, zur Unterstützung der Musik verwendet, wurden nur soweit in Anwendung gebracht, als es die Musik gerade gestatten wollte. In der Musik allein haben unsere großen Meister Ernst gemacht; alles Uebrige war mehr oder weniger eine künstlerische Lüge. Die bisherige Oper unterlag dem Widerspruch, die Mitwirkung aller Künste wohl zu beanspruchen, der Eigenthümlichkeit jeder aber nicht Gerechtigkeit widerfahren zu lassen."

„Das „Kunstwerk der Zukunft" ist die Lösung dieses Widerspruchs. Jetzt soll auch in der Mitwirkung der übrigen Künste Ernst gemacht, denselben eine gleiche Stellung und Bedeutung verliehen werden. Dieß ist der einfache Grundgedanke, dessen Richtigkeit, dessen Nothwendigkeit nur eine ganz und gar in falschen Vorstellungen befangene Auffassung verkennen kann, und hiernach gestaltet sich die Sache in folgender Weise."

„1) Der wahre Dichter hat nicht mehr nöthig, sich von der Operndichtung gänzlich abzuwenden; sie ist eine seiner würdige Aufgabe. Die Oper soll nicht mehr bloß mit dem Vorgeben des Drama's necken; sie soll poetisch Werthvolles in entsprechender dramatischer Gestaltung enthalten."

„2) Was die Musik betrifft, so kam es bisher darauf an, daß dieselbe in sich selbst erst erstarke, sich geschieden von den anderen Künsten erst vollkommen entwickele, um die Fähigkeit für dramatischen Ausdruck zu gewinnen.

Digitized by Google

Jetzt, wo diese Stufe erreicht, hat man sich zu entschließen, ob man ferner noch Musik auf Kosten aller gesunden Vernunft oder ein vernünftiges Ganzes unter Beschränkung der Musik haben will. Nicht um ein ungerechtfertigtes Ueberschreiten der Grenzen der einzelnen Künste, nicht um ein Durcheinanderwerfen, nicht um ein Anspannen derselben bis zum höchsten Grade ihrer Leistungsfähigkeit handelt es sich daher im „Kunstwerk der Zukunft"; es kommt im Gegentheil darauf an, die einzelnen Künste erst in ihre Rechte einzusetzen, sie so zu benutzen, daß sie wirklich zu der ihnen gebührenden Geltung gelangen können. Der nächste Schritt ist die Beseitigung des Unsinns, der durch die Uebergriffe der Musik hervorgerufen wurde. An die Stelle des auf diese Weise gewonnenen Raumes, kann man sagen, sollen die anderen Künste treten."

„Daß Alles dieß möglich, hat W. durch seine Werke schon bewiesen, er hat mindestens den Anfang dazu gemacht. Nach beiden Seiten hin demnach, praktisch sowohl als theoretisch, ist von ihm die erste Grundlage gegeben worden, auf der von der Folgezeit weiter gebaut werden kann. Es ist böser Wille oder äußerste Beschränktheit, diesen außerordentlichen Fortschritt zu verkennen*) und, statt denselben

*) Nach Brendel „liegt eine Hauptsache der Parteiungen in der für Viele thatsächlich vorhandenen Unmöglichkeit eines entsprechenden Verständnisses, wie es überhaupt für die in einer früheren Anschauung Erwachsenen schwer hält, nicht fassen können, was wir wollen, welche unsere gesammte Denk- und

Digitized by Google

als die Basis für weitere Bestrebungen zu betrachten, an dem zu mäkeln, was man etwa anders wünschen könnte."

Das Allerverkehrteste aber ist es, als Belege für W.'s Theorie ohne Weiteres seine Opern anzusehen, die bekanntlich viel früher entstanden sind als erstere (!), an

---

Empfindungsweise einmal nicht verstehen, die sich bei ihnen im Gegentheil sogleich zum Zerrbild gestaltet, und zwar in einem Grade, daß sie buchstäblich jedem Satze einen anderen Sinn unterlegen. Anderen fehlt es freilich an gutem Willen; sie mögen die erforderliche Mühe nicht aufwenden. Noch Andere würden sich inniger befreunden, wenn sie Gelegenheit hätten, Mehr, als die Verhältnisse ihnen gestatten, kennen zu lernen, wenn sie in der Atmosphäre des Neuen sich bewegen, als ganze Menschen dieselbe einathmen könnten, nicht bloß genöthigt wären, auf die einsame Lecture sich zu beschränken. Ferner sind es Schriftsteller, Dichter, welche neidisch gegen die Musik erscheinen, weil man dieser Kunst nicht gönnen will, daß von ihr eine Umgestaltung auch der Poesie ausgehe, wie man denn überhaupt von dieser Seite her der Musik, als der herrschenden Kunst, entgegen zu treten öfter bestrebt gewesen ist, zum Theil wohl mit Recht, häufiger aber mit Unrecht. Hierzu kommt, daß Viele gerade das Entgegengesetzte aus W.'s Schriften herausgelesen haben, und während Keiner den Dichter so sehr verherrlicht als er, an eine Zurücksetzung desselben glaubten. Auf dem Gebiet sämmtlicher Künste aber schaarten sich sofort alle die zu den Gegnern, welche sich durch die in Aussicht gestellte Umgestaltung in ihrer Existenz bedroht sahen. Das Heer der Fabrikarbeiter mußte einer Bewegung feindlich gesinnt sein, welche zu allernächst gegen schamlose Ausbeutung des Edelsten zu den niedrigsten Zwecken gerichtet war. Die angeblich Gebildeten aber entsetzten sich vor der Hinweisung auf das Volk, abermals das Entgegengesetzte herauslesend und in der Meinung, daß durch die rohe Menge die Belehrung, die wahre Kunst, unmittelbar kommen solle. Alle die, welche mit den innersten

Digitized by Google

denen er sich erst zu jener heraufgearbeitet hat. Seine Opern sind vielmehr ebenso unabhängig zu betrachten von seiner Theorie, wie seine praktischen Reformen unabhängig von derselben entstanden sind. Wenn daher z. B. das den Kern seiner Theorie bildende Reinmenschliche in seinen Opern noch

---

Fäden ihres Daseins in den alten Zuständen wurzeln, traten dagegen auf, weil sie eine auf ganz anderen Voraussetzungen beruhende Welt nicht fassen konnten, während wieder Andere behaupteten, nicht das geringste Neue in W.'s Schriften gefunden zu haben. Gelehrte suchten darin ein System der Aesthetik und glaubten die hier entwickelte große, reiche Welt von der Hand weisen zu dürfen, als sie nichts gefunden hatten, was sich unmittelbar in ihr Fachwerk aufnehmen und eintragen ließ. Verletzte Eitelkeit und Arroganz begannen eine Opposition, die nichtssagend und haltlos, Unkundige eine Zeit lang täuschen konnte. W.'s Freunden endlich machte man den Vorwurf, daß sie nur einer Persönlichkeit bedürften, gleichviel welcher, um dieselbe auf ihren Schild zu erheben. Das wunderlichste Zeug ist ausgeheckt und geglaubt worden. — W. war zunächst Musiker, und der Kampf hat daher auch auf diesem Gebiet zuerst begonnen. So lange von Musik als Kunst die Rede, hat immer ein Theil der Tonkünstler sich gegen jeden Fortschritt gewehrt, bestrebt, die einmal erreichte Stufe als letzte festzuhalten. Immer und in allen Jahrhunderten haben die Philister über den Verfall der Kunst geklagt, das Bestehende mit seinen Vorzügen und Fehlern als ein Unabänderliches betrachtend. — Ein anderer Theil erscheint vernachlässigt in allgemeiner Bildung, an Consequenz nicht gewöhnt, beherrscht von subjectiven, willkürlich aufgegriffenen Meinungen, die als ausgemachte Wahrheiten festgehalten werden. — Wieder Andere sind über die trivialste Anschauung von der Kunst nicht hinausgekommen, sie finden die letzte Bestimmung derselben in einem rein sinnlichen Wohlgefallen, im Vergnügen, im Amusement, und vermögen ein auf Höheres gerichtetes Streben gar nicht zu fassen. Viele

Digitized by Google

nicht überall zu vollem Durchbruch gelangt ist, so erklärt sich dieß einfach dadurch, daß sich Wagner, als er jene Werke schrieb, noch nicht auf dem Standpunkte befand, den wir aus seinen Schriften kennen.

---

der besseren Musiker endlich sind befangen in specifischer Einseitigkeit und darum nicht geneigt, die Blicke über ihre Kunst hinaus einem größeren Ganzen zuzuwenden oder einer veränderten Stellung und Gestalt derselben Beifall zu schenken. Hier ist Einer, der alle betreffenden Schriften gelesen hat, ohne auch nur die Grundzüge verstanden zu haben. Ein Anderer hält sich ausschließlich an die Kunstwerke, aber er urtheilt nach den Clavierauszügen, obschon man ihm gesagt hat, daß dieß rein unmöglich ist. Hier nimmt Einer Anstoß an der harmonischen Beschaffenheit. Er übersieht die Nothwendigkeit der Umgestaltung auch innerhalb dieser Sphäre auf jeder neuen Stufe der Kunstentwicklung. Wieder ein Andrer vermag sich nicht mit der versuchten Ausdeutung der Instrumentalmusik zu befreunden. Alle, die in ihrem gesammten Empfinden einer vergangenen Zeit angehören, fühlen sich fremd und unbehaglich. Sie bedenken nicht, daß das Neue jeder Zeit erst in die Totalität des ganzen Wesens aufgenommen sein muß, bevor das Einzelne begriffen werden kann. Ihnen erscheinen aus einem andern Boden entsprungene Kunstwerke fast immer als Zerrbilder, obschon der Hinblick auf Beethoven und die Aufnahme, die dieser bei seinen Zeitgenossen fand, der Hinblick auf jene schon damals vorgekommene ganz gleiche Erscheinung, eines Besseren belehren könnte. Die meisten Stimmen endlich vereinigen sich zu dem Rufe nach Melodie, weil man die bisherige für die einzig mögliche hält. Man ist so sehr befangen in den Formen, in denen sich dieselbe bis jetzt bewegte, daß der Sinn für eine auf anderen Grundsätzen beruhende Melodie nicht geweckt ist. — Dramatische Gegner werfen W. u. A. deshalb Monotonie vor, weil er zufällig zwei Frauengestalten geschaffen hat, welche einander verwandt sind, ohne zu bedenken, daß in Folge einer so unstatthaften Kritik Göthe, den großen Meister in

Digitized by Google

Viele endlich verfallen (nach Brendel) „in den Fehler, bei W. die einzelnen Fähigkeiten auseinander zu reißen und getrennt zu betrachten, statt in der Vereinigung derselben das Neue und Eigenthümliche zu erkennen. W. steht zurück gegen die großen Meister der Vergangenheit, wenn wir die Elemente seines Schaffens ein-

---

der Darstellung der weiblichen Natur, ein ganz ähnlicher Tadel treffen müßte. — Es würde zu weit führen, der Menge der verschiedenartigsten Urtheile auch nur annähernd zu gedenken, umsomehr, als dieselben mehr oder weniger alle aus gröblichen Mißverständnissen hervorgegangen sind. — Aber neue Gegner haben sich indeß gefunden, bedeutungsvoller als die früheren, mit tieferem Verständniß ausgerüstet, bereitwillig zwar, die große Erscheinung W.'s anzuerkennen und im Allgemeinen von gleichen Voraussetzungen ausgehend, im Einzelnen jedoch wesentlich anderer Ansicht. Mit dieser Opposition haben wir nach möglichster Verständigung zu streben, wir müssen vermitteln, so weit Vermittlung möglich ist, ohne dem polemischen Grundcharacter der ganzen Richtung untreu zu werden. Nicht um Accommodation handelt es sich in Bezug auf das Wesentliche und Entscheidende, wohl aber um Verständigung über Sätze, die von W. selbst mit allzugroßer Schroffheit hingestellt worden sind. Das Nächste und Wichtigste ist die Erreichung dessen, worin Uebereinstimmung unbedingt gefordert werden muß. Wohl ist mit der Anerkennung der Wagner'schen Kunstwerke für den Fortschritt schon viel gewonnen. Ohne die Feststellung der Voraussetzungen für dieselben aber würde ihnen dasselbe Schicksal begegnen, welches bisher allen höchsten Kunstwerken auf musikalischem Gebiet zu Theil geworden ist, entweder einsam zu stehen, der Menge fremd und unbekannt, wie z. B. die Schöpfungen Gluck's, oder herabgezogen zu werden in die Trivialität, in den Schmuz der Alltäglichkeit." Brendel. Geschichte d. M. S. 591 und „Die Musik der Gegenwart" S. 123—129.

Digitized by Google

zeln in's Auge faſſen; er kann ſich als ſpecifiſcher Muſiker z. B. nicht mit Mozart, als Dichter nicht mit Göthe meſſen. Was ihn jedoch einzig macht, iſt die Vereinigung der verſchiedenen Fähigkeiten. Dieſe Vereinigung iſt zugleich der ſchöpferiſche Ausgangspunkt für jene ſchon früher bezeichnete neue Einheit von Wort und Ton und hat auch eine Betheiligung aller anderen Künſte — das Harmoniſche der Geſammtwirkung und u. A. den Umſtand zur Folge, daß in W.'s Opern zugleich die ſchönſten Bilder dem Auge ſich darbieten." —

„Entſteht nach Alledem die Frage, ob in Wagner's Kunſtſchöpfungen durchgängig und überall nur Vortreffliches ſich vorfinde, ob Mängel irgend einer Art gar nicht namhaft zu machen ſeien, ſo antworte ich, daß auch ich die Möglichkeit abweichender Anſichten über Einzelnes nicht in Abrede ſtelle: ich geſtehe z. B. zu, daß im „Tannhäuſer" einige Partien ſich vorfinden, welche nicht auf gleicher Höhe mit dem Ganzen ſtehen. Es iſt mit allem Vorſtehenden noch keineswegs geſagt, daß W. abſolut Vollkommenes geleiſtet, daß er Werke geſchaffen habe, ſo vollendet, ſo frei von allen individuellen Mängeln, wie ſie zu keiner Zeit und in keiner Kunſt noch exiſtiren." Es wird ferner in der ganzen vorſtehenden Ausführung in keiner Weiſe gefordert, daß die bei W. ſich findenden Ausſchreitungen — ſeine zuweilen hervortretende Neigung zum Bizarren und Excentriſchen, ſein mitunter zu extremes oder ſchroffes Durchführen einzelner an ſich genialer Geſichtspunkte oder Principien ꝛc. — ebenfalls als Muſter zu be-

Digitized by Google

trachten und blind nachzuahmen sind, an keiner Stelle bestritten, daß seine Stoffe oder die Art ihrer Ausführung, die eigenthümliche Fassung seiner Textdichtungen — trotz ihrer ganz entschiedenen, hohen Vorzüge vor Texten gewöhnlichen Schlages — etwa nicht einzelne berechtigte Angriffspunkte bieten.

Ebenso thöricht wäre es aber andererseits von den dramatischen Tondichtern der Gegenwart, sich deshalb die wahren Vorzüge und Errungenschaften W.'s etwa nicht in jeder Beziehung aneignen und nutzbar machen zu wollen. „Wer jetzt noch Opern im alten Styl schreiben wollte, (behauptet Brendel sehr richtig) würde sich selbst um den Erfolg seiner Thätigkeit belügen. Unmittelbar schon werden W.'s Schöpfungen zum Resultat haben, daß sich Werke, welche einem älteren (nicht mehr lebensfähigen) Standpunkt angehören, nicht mehr halten können. Jetzt kommt es darauf an, diese Einsicht sobald als möglich zu gewinnen, damit die Künstler nicht erst nach jahrelangen erfolglosen Bemühungen und schmerzlichen Erfahrungen praktisch darauf hingeführt werden. Es gilt, diesen Schritt mit Bewußtsein und aus freiem Entschluß zu thun, bevor die Nothwendigkeit dazu zwingt."

„Das Neue besteht übrigens nicht in einzelnen Erweiterungen und Verbesserungen, in einem Fortschritt nach einer Seite hin; die gesammte Geistesrichtung ist eine andere geworden und aus derselben müssen nach jeder Seite hin Umgestaltungen erfolgen. Grundbedingung aber ist, das der Künstler aus der bisherigen beschränkten Gemüthlichkeit und Be-

Digitized by Google

wußtlosigkeit heraustrete. Er soll wissen, daß eine neue Geisteswelt aufgegangen ist, aus der er seine Nahrung zu entnehmen hat, nicht aus dem, was um und neben ihm zusammenstürzt. Ich verlange Intelligenz: jener beschränkte Horizont, der uns so oft entgegentritt, ist nicht mehr geeignet, die Gesammtheit zu fesseln. Ich verlange, daß das Neue mit so unzweifelhafter Sicherheit bei dem Künstler der Zukunft Raum gewinne, daß er alles Störende aus sich auszuscheiden vermag. Die alte Naivetät ist verloren gegangen, jenes gesunde, freudige, durch Zweifel unbeirrte Schaffen, ein neuer Boden aber noch nicht gewonnen. Ich verlange, daß der Künstler der Zukunft den Proceß des Zweifels und der Unsicherheit, sowohl in künstlerischen wie in allgemein menschlichen Dingen, vollständig in sich zurückgelegt habe, wozu freilich eine lange und weitausgreifende Entwicklung gehört, damit er durch Reflexion hindurch und nach Beseitigung derselben zu neuer Unmittelbarkeit und Naivetät zu gelangen im Stande sei. Wagner liefert uns dafür ein schlagendes Beispiel. Er hat aus den Wogen des Zweifels jenes feste Land der Zukunft wieder gewonnen. Mit ihm tritt die Oper wieder an die Spitze der Entwicklung. Die von Beethoven ausgegangene große Bewegung mündet aus in der W.'schen Oper. Seine Kunstschöpfungen bilden den Abschluß derselben und zugleich den Anfangspunkt für eine neue großartige Entwicklung."

Um aber nach allen Seiten W.'s Intentionen überhaupt möglichst unbefangen und gerecht zu beurtheilen, wollen wir jedenfalls schließlich außerdem noch folgende Worte Brendels

Digitized by Google

im Hinblick auf W.'s Schriften berücksichtigen. „Eine gewaltige Persönlichkeit tritt uns entgegen, welche dem leeren Formalismus gegenüber sich auf die Aechtheit ihrer Empfindung stützt, welche dem Heuchlerischen, Conventionellen gegenüber die Macht ihres gesunden Gefühls so rückhaltslos zur Geltung zu bringen strebt, daß sie ihre subjective Welt an die Stelle der objectiven zu setzen trachtet, nicht die höhere Wahrheit, die sie bringt, damit zu vermitteln, nicht das Objective dadurch neu zu beleben sucht, im Gegentheil diese subjective Welt für die vollkommen fertige und ausgebildete, für die allein wahre hält. Ohne dem Gegenüberstehenden ein Recht einzuräumen, ohne die darin noch vorhandene relative Wahrheit aufzunehmen, stellt sich dieselbe hin, unbekümmert um alle Schranken, zunächst nur darauf gerichtet, den sie erfüllenden neuen Inhalt zur Geltung zu bringen. — W.'s Ideen sind hervorgegangen aus umfassender Entwicklung des ganzen Menschen und darum durchaus in sich zusammenhängend und consequent. Wie jedoch dieselben sich unmittelbar geben, wie der Ausdruck dafür beschaffen ist, trägt derselbe oftmals den Character eines vulkanischen Ausbruches. W. macht seinem Zorn, seiner Entrüstung Luft, wobei es natürlich nicht so sehr darauf ankommt, ob immer und überall nur strenge Unparteilichkeit waltet. Die Darstellung kann nicht die ruhig abwägende, streng gemessene einer rein theoretischen Untersuchung sein. Sie ist Ergebniß leidenschaftlicher Erregung und zeigt die glänzenden Vorzüge, aber auch die Mängel einer solchen. W. als Erfinder haut öfters, wie man zu sagen

Digitized by Google

pflegt, über die Schnur; eine Eigenschaft, die überhaupt allem Neuen, schöpferisch Umgestaltenden eigenthümlich. Er wird ferner aus diesem Grunde leicht ungerecht, namentlich gegen die Vergangenheit, und es ist daher von Wichtigkeit, Das, was uns als Ungerechtigkeit erscheinen muß, zu bezeichnen, damit man nicht das Große und Wahre damit vermenge und Beides verwerfe! — Wollen wir daher W.'s Mittheilungen gerecht werden, so haben wir dieselben überwiegend als subjectiver Art zu betrachten, keineswegs aber als fertig hingestellte, objective Wahrheiten, welche ohne Weiteres an- und aufzunehmen sind. — W.'s Bestimmung war zunächst die einer großartigen Anregung. Die Aufgabe der Gesammtheit aber ist es, diese Anregung nunmehr zu verarbeiten. — Ich habe mich in allem Bisherigen (hiermit meint Brendel die ersten 20 Vorles. s. Gesch. d. M.) bestrebt, der großen Vergangenheit ihr Recht angedeihen zu lassen; um so weniger wird es jetzt befremden, wenn ich offen ausspreche, daß unsere Zeit nicht mehr ihren adäquaten Ausdruck in der classischen Tragödie und in der classischen Oper der Vergangenheit zu finden vermag. Schon ist ein großer Schritt darüber hinaus geschehen, und wir sehen, wie ein neues Ideal Gestalt gewonnen hat. Natürlich ist dies zur Zeit nur in einzelnen Thatsachen erkennbar, es tritt als eine Vorausnahme der Zukunft auf, weil die Wirklichkeit noch keine ihm durchgängig und vollständig entsprechende ist."

Digitized by Google

Rückblick und Schlußfolgerungen.

„Mit Glucks Werken trat (nach Marx) die Frage vom musikalischen Drama thatsächlich vor das Bewußtsein und Nachdenken der gebildeten Menschheit und noch bis zu dieser Stunde steht sie ihm als ungelöste Aufgabe vor, als eine Aufgabe, deren Wichtigkeit man nicht bezweifeln kann, da der Gegenstand fortwährend die begabtesten Völker und eine große Reihe vorzüglicher Dichter, Künstler und Denker beschäftigt hat. Zuerst an dem Gegensatze, der zwischen Gluck und seinen Vorgängern hervortrat, wurde klar, daß die Musik nach keineswegs mit dem Wort und dem dramatischen Einherschritte durchaus zusammenstimme, daß beide Theile sich oft widerstreben und nur durch gegenseitige Nachgiebigkeit und Opfer sich vereinigen lassen. Welcher Art diese Opfer? wie weit die Nachgiebigkeit nothwendig und statthaft? das war die Frage zwischen Gluck und seinen Vorgängern und Zeitgenossen, das ward später die Frage zwischen Mozart mit seinen Nachfolgern und Gluck, das wird die Frage sein, die jedem künftigen Operndichter und Operncomponisten und allen denkenden Theilnehmern zu thatsächlicher oder gedanklicher Entscheidung gegenüber=

Digitized by Google

tritt.“ „Gluck trat (nach Brendel) einseitiger Ueberhebung der einzelnen Künste oder einzelner Kunstthätigkeiten entgegen, ließ aber die Schranken der verschiedenen Künste selbst stehen. Bei Wagner haben wir die Aufhebung dieser Schranken, die Beseitigung jedweder Sonderung, um zur innigsten Einheit des früher Getrennten zu gelangen. Das Characteristische der neuen Weltanschauung überhaupt liegt in dieser Ueberwindung des Egoismus, in der Beseitigung jeder egoistischen Trennung.“ Kurz, auf diesem wie auf jedem anderen Geistesgebiete finden wir trotz alles zeitweisen Stillstandes eine stetig fortschreitende Erweiterung des Blickes, das immer siegreichere Durchdringen einer großen Idee.

„Der erste flüchtige Hinblick auf diese über Jahrhunderte zurück und vorwärts reichenden Fortbewegung einer Idee, die stets von Neuem die Theilnahme der Kunstwelt und aller die Bedeutsamkeit der Kunst im Volksleben Begreifenden anregt, er gewährt (nach Marx) einen belehrenden und erhebenden Einblick in die Werkstätte geschichtlichen Lebens. Nichts erfolgt hier zufällig, nach Stimmung, Laune, Willkür. Ueberall waltet, wenngleich den eben am Werke Seienden oft unbewußt und unbegriffen, Folgerichtigkeit, Vernunft in streng dialektischer Entwickelung des höheren Gedankens aus den in ihm versöhnten Gegensätzen.“ Gegensätze, Kampf, Meinungsverschiedenheit aber erwiesen sich zu allen Zeiten als das wahrhaft Anregende, Befruchtende.

„Bei dem geschichtlich-musikalischen Entwickelungsproceß (bemerkt H. Gottwald), namentlich bei dem Inslebentreten neuer Kunstrichtungen bildeten sich stets zwei Parteien,

Digitized by Google

wovon die eine den bestehenden Verhältnissen in eben dem Grade vorauseilte, als die andere zurückblieb. Beide Parteien kommen bei diesen Kämpfen einer inneren Nothwendigkeit nach und müssen als berechtigte Elemente anerkannt werden*). Die Fortschrittspartei, welche den Keim neuer Kunstgestaltung in sich birgt, und zu der alle die Kunst weiterfördernden großen Meister früherer Zeiten gehörten, würde bei ihrer Begeisterung für die neu zu gestaltenden Ideen ohne jenes Gegengewicht die reale Welt mit ihren Erscheinungen und Bedürfnissen wohl leicht vergessen und den Boden unter den Füßen verlieren**). Die Männer des

*) „Daß die neuere Richtung ihre sehr bedenklichen Auswüchse hat, wird selbst der Parteimann nicht läugnen; wie können aber für diese Wagner und andere Vertreter der neuen Musikrichtung verantwortlich gemacht werden? Treten uns nun neue musikalische Erscheinungen entgegen, deren Schöpfer uns durch ihr umfassendes tiefes Wissen schon allein imponiren, in deren Werken der Zusammenhang mit Kunsterscheinungen früherer Zeiten nachweisbar, in denen ferner logische Ordnung herrscht, deren subjectiver Inhalt jedoch wegen seiner neuen Formen uns leicht zu falschen Schlüssen verleiten könnte: dann seien wir in unserm Urtheil vorsichtig, damit es uns nicht ergehe, wie dem Berliner Singakademie-Director Fasch, der nach Anhören von Beethovens Fidelio diesen — Beethoven — einen Esel nannte, später bei anderer Einsicht aber unumwunden erklärte, es wäre nun umgekehrt das Richtige, er — nämlich Fasch — sei der Esel gewesen.“ Heinrich Gottwald.

**) Wir wollen daher nach dem audiatur et altera pars nicht unterlassen, auch die von der gegenüberstehenden Seite geltend gemachten Einwürfe zu prüfen und u. A. folgende, wenn auch stellenweise etwas grell, doch gewiß wohlgemeint warnenden Worte O. Gumprecht's in

Digitized by Google

Stillſtandes hingegen würden bei ihrem ſtarren Feſthalten am Beſtehenden jede Weiterentwickelung hemmen und, ſtatt der aus dem Innern ſich immer neu zu geſtaltenden lebendigen Kunſt würde gar bald der todte Formalismus muſikaliſchen Handwerks an deren Stelle treten. Durch das Aufeinanderwirken beider Elemente wird endlich ein Klärungsproceß herbeigeführt, der die Parteien ſchließlich einander näher bringt und auf die zu erzeugenden Kunſtproducte einer neuen Phaſe nicht ohne wohlthätigen Einfluß ſein kann."

Folgende zwei Sätze ſind es, in welche nach Brendel die Reſultate des neuen Umſchwungs zuſammengefaßt ſind. „Das Weſen der Kunſt beſteht vor Allem darin, daß ſie nicht mehr

---

entſprechende ernſtere Erwägung ziehen: „Die Gefahren, welche heutzutage das muſikaliſche Drama bedrohen, ſind denjenigen diametral entgegengeſetzt, vor welchen einſt Gluck die Kunſt rettete. Wenn er indeſſen den Dichter aus der unwürdigen Stellung erlöſte, der Handlanger und Gelegenheitsmacher für den Sänger und Componiſten zu ſein, ſo lag ihm doch nichts ferner, als der Verſuch, nun auf der anderen Seite die Muſik zum bloßen Decorationsmittel des Dramas herabzuſetzen. Wenn er den Kampf gegen die in der alten Opera seria herrſchenden Mißbräuche ſiegreich zu Ende führte, ſo war er doch viel zu ſehr vom Geiſte ächter Kunſt erfüllt, um den Reingewinn, welchen die bisherige Entwicklung trotz aller Mängel und Unvollkommenheiten gebracht, an unfruchtbare Experimente wieder zu vergeuden. War die Oper des achtzehnten Jahrhunderts zu höfiſch geworden, ſo iſt unſere zu demagogiſch. Nicht vor übertriebener Weichlichkeit und Verfeinerung, ſondern vor Rohheit haben wir ſie zu hüten. Erſchien einſt die Muſik auf der Bühne nur im weit aufgebauſchten Feſtkleid, ſo hat ſie jetzt ein graues Büßergewand angelegt; ſtatt in epicuräiſchem Wohlleben zu ſchwelgen, bekennt ſie ſich zu einem

Digitized by Google

bloß in alter naturalistischer Weise auf den gegebenen Grundlagen weiterbaut, im Gegentheil, daß Theorie und Kritik zwischen das Frühere und Gegenwärtige getreten sind, daß unsere Kunst Theorie und Kritik in sich als Voraussetzung hat. Durch Wagner's That ist dieses Princip wirklich erfaßt, ist dieses Neue ergriffen und zu seinem ersten Abschlusse gebracht worden."

„Die zweite ebenso wichtige Folge war die, daß die Entwicklung jetzt nicht mehr eine sich streng auf das musikalische Gebiet beschränkende ist, daß W. heraustrat aus dem bis-

---

Cynismus, der aus der Noth eine Tugend macht. Die Musik sollte bloßes Mittel, das Drama aber der einzige Zweck sein und somit war eine Formel gefunden, die von vornherein den Componisten für jede Gewaltsamkeit einen Freibrief gewährte, denn im Begriff des Mittels liegt es, zum Besten des Zweckes verbraucht und aufgezehrt zu werden. In je höherem Grade dieß geschieht, umsomehr erfüllt es seine Bestimmung. Während im künstlerischen Schaffen die Schönheit der sinnlichen Erscheinung ein ebenso wesentliches Element ist, als das Vorhandensein eines idealen Gehalts, gab man jene Seite völlig Preis und ließ so an die Stelle der schöpferischen Phantasie den abstracten Verstand treten. Diesem kommt es lediglich darauf an, den mitzutheilenden Gegenstand so bestimmt und unzweideutig als möglich zu bezeichnen, und die Art und Weise des Ausdrucks hat für ihn nur in so weit Interesse, als sie solcher Absicht entspricht. Damit der natürliche Bildungstrieb, der durch das gesammte Tonreich geht, den Intentionen des Componisten keinen weitern Widerstand entgegensetze, strebte man darnach alle organische Gliederung aufzuheben, um dafür einen rein mechanischen, jeder Laune sich fügenden Apparat zu gewinnen." So extrem und schroff dürfen natürlich Reformationsbestrebungen niemals aufgefaßt werden, soll das schöne Ziel nicht von Neuem durch extravagante Ausschreitungen getrübt werden.

Digitized by Google

herigen Gange und, wo Alles ausgelebt, erstorben schien, eben durch sein Heraustreten den Anstoß gab zu einer neuen Kunstentwickelung."

„Die Einsicht ferner ist nothwendig, daß es sich nicht bloß um einen künstlerischen, sondern zugleich allgemein menschlichen Fortschritt handelt, daß die Erneuung der Kunst von einer sittlichen Wiedergeburt ausgehen muß. Ueberhaupt aber geht der Ruf an die Künstler unserer Zeit, sich diejenige Freiheit des Kopfes und Herzens anzueignen, welche unbedingt nothwendig ist, um zum Eintritt in jenes Reich der Zukunft hinreichend vorbereitet zu sein."

„Näher betrachtet jedoch würde dieß Resultat nicht allein einen vollkommenen Bruch mit der Kunst der Gegenwart zur Folge haben, es würde sogar alle fernere Thätigkeit auf diesem Gebiet unmöglich machen. Ein Umstand kommt außerdem hinzu, welcher gewisse Einschränkungen gebietet. Die neue Kunst macht Voraussetzungen, deren Erfüllung nicht in die Hand des Einzelnen gegeben, im Gegentheil nur durch die Gesammtheit zu vollbringen ist. Dieß bedingt eine zur Zeit noch etwas modificirte Stellung. Das Bestehende hat zum Theil noch seine relative Berechtigung. Nicht mit einem Male kann der Schritt vollbracht werden aus der bisherigen Sonderung heraus zu voller Hingabe an die erwartete Allkunst."

„Es ist deshalb schließlich noch zu untersuchen, welches die Aufgaben des Moments sind, ohne übrigens auf diese

Digitized by Google

Weise den Weg vorzeichnen, etwas Maaßgebendes, Entscheidendes hiermit aufstellen zu wollen."

„Der Tonkünstler der Gegenwart, zwischen eine im Scheiden begriffene Kunst und die Zukunft in die Mitte gestellt, vermag nur zu vollbringen, was bei den jetzt vorhandenen Kunstzuständen und unter der Voraussetzung derselben möglich ist. Er hat demzufolge die Aufgabe der Ueberleitung. Er soll die Zukunft ins Auge fassen und in diesem Sinne in derselben wirken. Er soll in der Gegenwart schaffen, aber stets das Ziel im Auge haben, und seine Thätigkeit darnach bestimmen. Es kommt darauf an, Nutzen zu ziehen aus der angestrebten Umgestaltung für die Kunst der Gegenwart, es ist zu verlangen, daß diese Umgestaltung ihren Einfluß äußere auch auf das Kunstschaffen des Moments. Reform ist demnach dasjenige, was jetzt unbedingt gefordert werden muß. Ein bestimmtes Bewußtsein ist zu gewinnen über die Kunstformen und Gattungen, denen noch Lebenskraft inwohnt, sowie andrerseits über die, welche als abgestorben zu betrachten sind. Es ist ferner zu verlangen, daß innerhalb des Alten das möglichst Gute geleistet werde. Es gilt, längst erkannte Irrthümer zu beseitigen, langeingewurzelten Mißbräuchen mit Nachdruck zu begegnen. Was namentlich die Gesangsmusik betrifft, so eröffnet sich hier ein weites Feld der Thätigkeit. Ist für den Augenblick die von Wagner gelehrte Behandlung noch nicht möglich, so sollen wenigstens alle die Verirrungen entfernt werden, die jetzt, selbst unter den Händen der besseren Künstler, aus dem Herrlichsten mitunter das

Digitized by Google

Albernſte und Abgeſchmackteſte gemacht haben. Zu dieſem Zweck aber iſt erforderlich, daß die Künſtler erkennen, wie ſie der Kunſt im Augenblick unendlich mehr nützen, wenn ſie der Theorie und Kritik ſich widmen, als durch zweckloſes Schaffen, ſobald nicht der ausgeſprochenſte Beruf dafür, wie ihn nur Wenige beſitzen, vorhanden iſt*)." —

*) Vergleiche hiermit S. 127 ꝛc.

Digitized by Google

Mit dieser Zusammenstellung der für die dramatisch musikalische Production der nächsten Zukunft maaßgebendsten Gesichtspunkte möge der erste Versuch, die Grundzüge einer Theorie der ersteren zusammenzufassen, seinen vorläufigen Abschluß finden.

Jeder erste Versuch auf irgend einem Gebiete kann natürlich weder auf erschöpfend abgerundete Darstellung desselben noch auf dauernde Lebensfähigkeit Anspruch machen; er ist vielmehr ein in weiteren Strömungen vergängliches Kind seiner Zeit, gewissermaßen ein Pionier, bestimmt, die erste Bahn zu brechen für bedeutendere kritische Sichtung und Feststellung endgültiger, wahrhaft lebensfähiger Kunstgesetze.

Ferner konnte, wie schon das Vorwort besagt, umsoweniger mit dieser Schrift bereits ein abgeschlossenes Bild der betreffenden Kunstform beabsichtigt werden, als sich dieselbe grade jetzt in der Morgenröthe einer mächtigen Entwicklung, eines Aufschwunges befindet, der so bedeutend sein wird, daß er die Kunst unzweifelhaft von dem noch immer auf ihr lastenden Banne gleichgültiger oder engherziger Anschauung seitens eines beträchtlichen Theiles der Gesellschaft erlösen und hinausführen wird in das Leben zu direct in dasselbe

Digitized by Google

eingreifender Geistesherrschaft über menschliches Trachten und Ringen.

Entflammt nicht überhaupt endlich aus der Asche langer Lethargie und Thatlosigkeit nunmehr eine allgemeinere geistige Bewegung und bringt den Einzelnen immer überzeugender zum Bewußtsein über seine Stellung zur Allgemeinheit wie über die ihm, zugleich in seinem eigenen Interesse obliegenden höheren Pflichten, zur Erkenntniß, daß er nur ein Atom der Gesammtheit, daß das Wohl des Einzelnen sich nur begründen und erhalten läßt durch das Wohl, durch möglichst rege, umfassende Begründung und Befestigung der Allgemeinheit?

Eine der lohnendsten, idealsten Aufgaben der Künste aber bleibt es gewiß, zu solcher Erkenntniß anregen zu helfen, jede in ihrer Art, jede nach ihrem eigensten Vermögen, alle aber zugleich auch in möglichst inniger, ausgedehnter Vereinigung, — eines der schönsten Ziele unzweifelhaft:

durch das lebendige Beispiel in Stoff und Auffassung des Lebens reiche Mannigfaltigkeit zu wahren Mittelpunkten unseres Schmerzes, unserer Freude, unserer Begeisterung zu machen, durch tief durchdringende und überzeugende Beleuchtung der Ursachen socialen Elends und Unglücks hinzuleiten zu richtigerer Welt- und Lebensanschauung, durch Erweiterung derselben zu immer siegreicherer Ueberwindung des (noch immer fast Alles viel zu engherzig überwuchernden) Egoismus, zur Unterlassung und Bekämpfung verderblicher Verkehrtheiten wie zu liebevollen, edlen Thaten und somit zum alleinigen Wege einzig wahren Glücks.

Digitized by Google

Der Beruf des Künſtlers iſt ein hochernſter, weihevoller Beruf.

Die höchſten Intereſſen allein ſind würdig, Inhalt ſeines Schaffens zu ſein.

Nur das darf ihn beſeelen, worin die wahre Beſtimmung — die Würde des Menſchen liegt: das Göttliche.

Darum war die Kunſt der Alten Gottesdienſt.

In ſolchem Geiſte allein wird auch unſere Kunſt eine wahrhaft ſittliche. —

Digitized by Google

Leipzig,
Druck von Giesecke & Devrient.

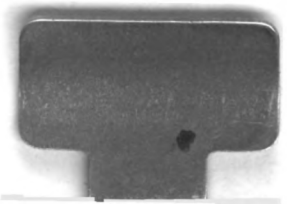
Digitized by Google

Digitized by Google

Leipzig,
Druck von Gieſecke & Devrient.

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google